



Interférences littéraires
Littéraire interferences

Multilingual e-Journal for Literary Studies

<http://www.interferenceslitteraires.be>

ISSN : 2031 - 2790

CYCLES, RECUEILS, MACROTEXTS

The Short Story Collection in Theory and Practice

Edited by
Elke D'HOKER & Bart VAN DEN BOSSCHE

12
February 2014



Interférences littéraires Literaire interferenties

Multilingual e-Journal for Literary Studies

COMITÉ DE DIRECTION - DIRECTIECOMITÉ

David MARTENS (KULeuven & UCL) – Rédacteur en chef - Hoofdredacteur
Matthieu SERGIER (FNRS – UCL & Facultés Universitaires Saint-Louis) – Secrétaire de rédaction
Laurence VAN NUIJS (FWO – KULeuven) – Redactiesecretaris
Elke D'HOKER (KULeuven)
Lieven D'HULST (KULeuven – Kortrijk)
Hubert ROLAND (FNRS – UCL)
Myriam WATTHEE-DELMOTTE (FNRS – UCL)

CONSEIL DE RÉDACTION - REDACTIERAAD

Geneviève FABRY (UCL)	Michel Lisse (FNRS – UCL)
Anke GILLEIR (KULeuven)	Anneleen MASSCHELEIN (FWO – KULeuven)
Gian Paolo GIUDICETTI (UCL)	Christophe MEURÉE (FNRS – UCL)
Agnès GUIDERDONI (FNRS – UCL)	Reine MEYLAERTS (KULeuven)
Ortwin DE GRAEF (KULeuven)	Olivier ODAERT (UCL)
Jan HERMAN (KULeuven)	Stéphanie VANASTEN (FNRS – UCL)
Marie HOLDSWORTH (UCL)	Bart VAN DEN BOSCHE (KULeuven)
Guido LATRÉ (UCL)	Marc VAN VAECK (KULeuven)
Nadia LIE (KULeuven)	Pieter VERSTRAETEN (KULeuven)

COMITÉ SCIENTIFIQUE - WETENSCHAPPELIJKCOMITÉ

Olivier AMMOUR-MAYEUR (Monash University)	Gillis DORLEIJN (Rijksuniversiteit Groningen)
Ingo BERENSMAYER (Universität Giessen)	Ute HEIDMANN (Universität de Lausanne)
Lars BERNAERTS (Universiteit Gent & Vrije Universiteit Brussel)	Klaus H. KIEFER (Ludwig-Maximilians-Universität München)
Faith BINCKES (Worcester College, Oxford)	Michael KOLHAUER (Université de Savoie)
Philip BOSSIER (Rijksuniversiteit Groningen)	Isabelle KRZYWKOWSKI (Université de Grenoble)
Franca BRUERA (Università di Torino)	Sofiane LAGHOUATI (Musée Royal de Mariemont)
Àlvaro CEBALLOS VIRO (Université de Liège)	François LECERCLE (Paris IV - Sorbonne)
Christian CHELEBOURG (Université de Nancy II)	Ilse LOGIE (Universiteit Gent)
Edoardo COSTADURA (Université de Rennes II)	Marc MAUFORT (Université Libre de Bruxelles)
Nicola CREIGHTON (Queen's University Belfast)	Isabelle MEURET (Université Libre de Bruxelles)
William M. DECKER (Oklahoma State University)	Christina MORIN (Queen's University Belfast)
Dirk DELABASTITA (Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix – Namur)	Miguel NORBARTUBARRI (Universiteit Antwerpen)
Michel DELVILLE (Université de Liège)	Andréa OBERHUBER (Université de Montréal)
César DOMINGUEZ (Universidad de Santiago de Compostella & King's College)	Jan OOSTERHOLT (Universiteit Oldenburg)
	Maité SNAUWAERT (Université d'Alberta)

Interférences littéraires / Literaire interferenties

KULeuven – Faculteit Letteren
Blijde-Inkomststraat 21 – Bus 3331
B 3000 Leuven (Belgium)

Contact : matthieu.sergier@uclouvain.be & laurence.vannuijs@arts.kuleuven.be



CYCLES, RECUEILS, MACROTEXTS **The Short Story Collection in Theory and Practice**

Elke D'HOKER & Bart VAN DEN BOSSCHE

12 - February 2014

<http://www.interferenceslitteraires.be/nr12>

Elke D'HOKER & Bart VAN DEN BOSSCHE Cycles, Recueils, Collections. The Short Story Collection in a Comparative perspective	5
Elke D'HOKER & Bart VAN DEN BOSSCHE Cycles, Recueils, Collections. Perspectives comparatives	19
René AUDET To Relate, to Read, to Separate: A Poetics of the Collection and A Poetics of Diffraction	33
Rolf LUNDÉN Centrifugal and Centripetal Narrative Strategies in the Short Story Composite and the Episode Film	47
Alexia KALANTZIS Du périodique au livre : poétique du support des recueils de récits fin-de-siècle	61
Mathijs DUYCK The Short Story Cycle in Western Literature: Modernity, Continuity and Generic Implications	73
Paola CASELLA <i>Les Novelle per un anno</i> de Luigi Pirandello: entre projet macrotextuel et réalisation inachevée	87

Alessandro VITI Macrotesto: Original Conceptualization of the Term and its Possible Extension	103
Giovanna PALMIERI Le roman brisé de la patrie. <i>Le Château d'Udine</i> de Carlo Emilio Gadda: un véritable hypermacrotexte	119
Laura NIEDDU <i>Sardonica, A fogu aintru</i> et <i>Millant'anni</i> : l'approche générative et évolutive des recueils de Giulio Angioni	133
Mara SANTI Performative Perspectives on Short Story Collections	143



Elke D'HOKER & Bart VAN DEN BOSSCHE

Cycles, Recueils, Macrotexts

The Short Story Collection in a Comparative Perspective

Abstract

This issue aims to map and critically assess different theoretical approaches to the interlinking of short stories in a collection. Within the Anglo-American critical tradition, the dominant critical frame is that of the short story cycle, while in the Francophone tradition, the short story cycle has been linked to a broader variety of genres and forms of textual organization. In yet other contexts, such as Italian semiotics, short story collections have been analysed as “macrotexts” (macrotesto). These different traditions, however, find themselves faced with similar issues such as the tension between unity and diversity; the link with magazine publication and serialisation; the relation between formal features and interpretation; the generic status of the short story cycle/collection and its relation to the novel on the one hand, and the short story on the other. The different articles in this issue address these questions through theoretical reflection and/or through the exploration of concrete case studies from different literary traditions.

Résumé

Ce numéro vise à répertorier et à évaluer les différentes approches théoriques de l'interconnexion de récits brefs au sein du recueil. Dans la tradition critique anglo-américaine, le concept dominant est celui du short story cycle, tandis que dans la tradition francophone, l'analyse du recueil de récits a été située à l'intérieur d'un éventail varié de genres et de formes d'organisation textuelle. Dans d'autres contextes encore, tels que la sémiotique italienne, les recueils de récits ont été analysés comme des « macrotextes » (macrotesti). Ces différentes traditions se voient confrontées à des problèmes analogues, tels que la tension entre unité et diversité, le lien avec la sérialisation et la publication en revue, la relation entre les caractéristiques formelles et leur interprétation; le statut générique du recueil de récits vis-à-vis du roman d'une part, et du genre du récit ou de la nouvelle en tant que tels de l'autre. Les différents articles de ce numéro aborderont ces questions à travers une réflexion théorique et/ou à travers l'exploration de cas concrets appartenant à différentes traditions littéraires.

To refer to this article:

Elke D'HOKER & Bart VAN DEN BOSSCHE, “Cycles, Recueils, Macrotexts. The Short Story Collection in a Comparative Perspective”, in: *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, February 2014, 12, “Cycles, Recueils, Macrotexts: The Short Story Collection in Theory and Practice”, Elke D'HOKER & Bart VAN DEN BOSSCHE (eds.), 7-17.



Interférences littéraires Literaire interferenties

Multilingual e-Journal for Literary Studies

COMITÉ DE DIRECTION – DIRECTIECOMITÉ

David MARTENS (KU Leuven & UCL) – Rédacteur en chef - Hoofdredacteur

Matthieu SERGIER (UCL & Facultés Universitaires Saint-Louis), Laurence VAN NUIJS (FWO – KU Leuven), Guillaume Willem (KU Leuven – Redactiesecretaris)

Elke D'HOKER (KU Leuven)

Lieven D'HULST (KU Leuven – Kortrijk)

Hubert ROLAND (FNRS – UCL)

Myriam WATTHEE-DELMOTTE (FNRS – UCL)

CONSEIL DE RÉDACTION – REDACTIERAAD

Geneviève FABRY (UCL)

Anke GILLEIR (KU Leuven)

Gian Paolo GIUDICETTI (UCL)

Agnès GUIDERDONI (FNRS – UCL)

Ben DE BRUYN (FWO – KU Leuven)

Ortwin DE GRAEF (KU Leuven)

Jan HERMAN (KU Leuven)

Marie HOLDSWORTH (UCL)

Guido LATRÉ (UCL)

Nadia LIE (KU Leuven)

Michel LISSE (FNRS – UCL)

Anneleen MASSCHELEIN (KU Leuven)

Christophe MEURÉE (FNRS – UCL)

Reine MEYLAERTS (KU Leuven)

Stéphanie VANASTEN (FNRS – UCL)

Bart VAN DEN BOSCHE (KU Leuven)

Marc VAN VAECK (KU Leuven)

Pieter VERSTRAETEN (KU Leuven)

COMITÉ SCIENTIFIQUE – WETENSCHAPPELIJK COMITÉ

Olivier AMMOUR-MAYEUR (Université Sorbonne Nouvelle – Paris III & Université Toulouse II – Le Mirail)

Ingo BERENSMAYER (Universität Giessen)

Lars BERNAERTS (Universiteit Gent & Vrije Universiteit Brussel)

Faith BINCKES (Worcester College – Oxford)

Philiep BOSSIER (Rijksuniversiteit Groningen)

Franca BRUERA (Università di Torino)

Álvaro CEBALLOS VIRO (Université de Liège)

Christian CHELEBOURG (Université de Lorraine – Nancy II)

Edoardo COSTADURA (Friedrich Schiller Universität Jena)

Nicola CREIGHTON (Queen's University Belfast)

William M. DECKER (Oklahoma State University)

Dirk DELABASTITA (Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix – Namur)

Michel DELVILLE (Université de Liège)

César DOMINGUEZ (Universidad de Santiago de Compostella & King's College)

Gillis DORLEIJN (Rijksuniversiteit Groningen)

Ute HEIDMANN (Université de Lausanne)

Klaus H. KIEFER (Ludwig Maximilians Universität München)

Michael KOLHAUER (Université de Savoie)

Isabelle KRZYWKOWSKI (Université Stendhal-Grenoble III)

Sofiane LAGHOUATI (Musée Royal de Mariemont)

François LECERCLE (Université Paris Sorbonne – Paris IV)

Ilse LOGIE (Universiteit Gent)

Marc MAUFORT (Université Libre de Bruxelles)

Isabelle MEURET (Université Libre de Bruxelles)

Christina MORIN (Queen's University Belfast)

Miguel NORBARTUBARRI (Universiteit Antwerpen)

Olivier Odaert (Université de Limoges)

Andréa OBERHUBER (Université de Montréal)

Jan OOSTERHOLT (Carl von Ossietzky Universität Oldenburg)

Maité SNAUWAERT (University of Alberta – Edmonton)

Interférences littéraires / Literaire interferenties

KU Leuven – Faculteit Letteren
Blijde-Inkomststraat 21 – Bus 3331
B 3000 Leuven (Belgium)

Contact : matthieu.sergier@uclouvain.be & laurence.vannuijs@arts.kuleuven.be

CYCLES, RECUEILS, MACROTEXTS

The Short Story Collection in a Comparative Perspective

Short story cycle, recueil de récits, composite novel, macrotesto, short story sequence, cuentos enlazados, short story composite, novella cuentada: these are only some of the terms which have been suggested for the collection of linked stories within different scholarly traditions. This plethora of labels presents not just a terminological problem. It is evidence of the many different conceptualisations of this cluster of literary forms and the variety of theoretical perspectives that have been brought to bear on it. Nevertheless, the collection of linked stories itself is often readily recognisable in many different literary traditions. James Joyce's *Dubliners*, Italo Calvino's *Marcovaldo*, Juan Rulfo's *El llano en llamas*, Ivan Turgenev's *Scenes from a Hunter's Album*, and Sherwood Anderson's *Winesburg, Ohio* are well-known examples which – through translation and appropriation – have transcended the boundaries of the literary traditions in which they originated. The theoretical approaches to these literary texts, however, have typically remained within a single literary or linguistic tradition. As a result, the Anglo-American conceptualisation of the short story cycle or short story sequence as a separate genre has developed independently from the French and French-Canadian emphasis on the mechanisms involved in composing and reading *recueils* (collections) of stories, but also of essays or poems. And neither of these traditions has interacted much with the Italian approach of considering linked collections within a largely semiotic-formalist frame as *macrotesti*.

Yet, in spite of the often significant theoretical and conceptual differences between these approaches, they do deal with similar texts and grapple with comparable problems. Hence, they would certainly benefit from a meta-critical, comparative approach which could assess the strengths and weaknesses of the different theories. Moreover, such a comparative or intercultural approach would also enable us to survey the collection of linked stories from the broader, even global, perspective which this age of world literature seems to require. In this essay, therefore, we hope to offer such a comparative perspective to the collection of linked stories in three parts. First, we will give a succinct overview of the different theoretical approaches to the linked story collection – the anglophone, the francophone and the Italian tradition¹ – in terms of their most prominent authors and critical texts. This will allow us to subsequently compare the approaches and to identify their respective strengths and weaknesses. Finally, we will identify other avenues of research and point forward to the different essays that will follow.

1. We will limit ourselves to these three critical traditions, because they have formulated distinct and elaborate conceptualisations of the collection of linked stories. Within a Spanish, and specifically Latin-American context, there have only been a few articles on the short story cycle, which have largely been influenced by the Anglo-American approach to the short story cycle (see Ann VAN HECKE, "Augusto Monterroso's Short Story Collections: More than Stories in a Box", in: *Short Fiction in Theory and Practice* 3, 2, 2014, pp. 235-246).

In the Anglo-American context, the critical study of the collection of linked stories took off with Forrest Ingram's *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a Literary Genre* (1971). Before Ingram, a few separate articles, reviews and author's statements had gestured towards the linked story collection as a separate genre, but Ingram's critical study was the first sustained effort to theorize the literary form on the basis of a selection of key texts. Ingram proposed the term "short story cycle" for these texts and defined it as "a book of short stories so linked to each other by their author that the reader's successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its component parts".² Although subsequent critics have come to criticise and modify Ingram's approach, it has in many ways set the signposts for the critical debate that was to follow.

First, Ingram's reference to the activities of author and reader in his definition has effectively led to two different strands within the anglophone context: one which focuses on the formal characteristics of the short story cycle, as shaped by the author and one which foregrounds the reader's activity of construing links between the different texts. Indeed, although Ingram himself still reserved a place for the author in his model – particularly in his attempt to distinguish between "composed", "arranged" and "completed" cycles³ – subsequent critics have translated this emphasis on authorial intention into a concern with the formal properties of short story cycles. Susan Garland Mann's *The Short Story Cycle. A Genre Companion and Reference Guide* (1989) and James Nagel's *The Contemporary American Short-Story Cycle* are cases in point.⁴ Mann identifies three recurrent unifying strategies in short story cycles – setting, theme, and character – and lists various generic signals which mark out a collection as a short story cycle: a title which does not recur as the title of a short story, genre markers in the subtitle, a preface or authorial statement, an epigraph or motto, a frame or a specific structural organization.⁵ For Nagel too, formal characteristics – such as a recurrence of people, places, objects or symbols, a specific temporal patterning and narrative set-up, and shared protagonists, settings and themes – are of primary importance in identifying a short story cycle. Both for Mann and Nagel, moreover, the most essential characteristic of the short story cycle is the "simultaneous self-sufficiency and interdependence"⁶ of the stories in the cycle or, as Nagel puts it, "each component work must stand alone (with a beginning, middle, and end) yet be enriched in the context of the interrelated stories".⁷

Somewhat in opposition to the formalist approach of Mann and Nagel, other critics have highlighted the processes of reading already alluded to in Ingram's definition. An important text in this respect is Robert M. Luscher's "The Short Story

2. Forrest INGRAM, *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*, The Hague, Mouton, 1971, 11.

3. In his discussion of his different case studies, Ingram often relies on authorial statements about the processes of composition and edition in order to decide whether the cycles are composed (conceived in their entirety from the beginning), arranged (put together after the stories have been written) or completed (partly arranged, partly reshaped and added to).

4. Susan Garland MANN, *The Short Story Cycle. A Genre Companion and Reference Guide*, New York: Greenwood Press, 1989; James NAGEL, *The Contemporary American Short-Story Cycle. The Ethnic Resonance of Genre*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2001.

5. *Ibid.*, 14-15.

6. Susan Garland MANN MANN, *The Short Story Cycle*, 16.

7. James NAGEL, *The Contemporary American Short-Story Cycle*, 15.

Sequence: An Open Book”, which defines the short story sequence, as he prefers to call it, as a “volume of stories, collected and organized by their author, in which the reader successively realizes underlying patterns of coherence by continual modifications of his perceptions of pattern and theme”.⁸ For Luscher, each story in the sequence is only partially closed and prepares the reader for the next one. The volume as a whole thus “becomes an open book, inviting the reader to construct a network of associations that binds stories together and lends them cumulative impact”.⁹ A similar emphasis on the reader’s activity in construing links and coherence between the different stories can be found in J. Gerald Kennedy’s introduction to an essay collection on the American short story sequence. As he puts it succinctly, “textual unity, like beauty, lies mainly in the eye of the beholding reader”.¹⁰

A second aspect of Ingram’s definition which has been crucial in shaping the anglophone approach to the short story cycle is his recognition of a necessary “balance between the individualities of each story and the necessities of the larger unit” or of “the tension between the one and the many” as one of the central dynamics of the short story cycle.¹¹ Most, if not all, subsequent critics have echoed this central tenet and some have tried to explore it in more detail. Gerald Lynch, for instance, has echoed Ingram’s phrase in the title of his critical study of Canadian short story cycles – *The One and the Many: English-Canadian Short Story Cycles* – and in his *The United Stories of America, Studies in the Short Story Composite*, Rolf Lundén makes the tension between openness and closure, between centripetal and centrifugal forces one of the central concerns of his approach.¹² With his short story composite, Lundén adds yet another term to the critical debate, while the four subgenres he discerns – the cycle, the sequence, the cluster and the novella – also recognise the different emphases (on cyclicity, sequenciality, a looser organisation and longer stories) of the other terms that have been suggested.¹³ Within the Anglo-American tradition, however, the term short story cycle seems to have the largest critical currency at the moment even as critics recognise that circularity is not a necessary characteristic of the genre, which is why this is also the term we will use in what follows.¹⁴

8. Robert M. LUSCHER, “The Short Story Sequence: An Open Book”, in: Susan LOHAFFER & Jo Ellen CLAREY (eds.), *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge, Louisiana State UP, 1989, 148.

9. *Ibid.*, 149.

10. J. Gerald KENNEDY, “Introduction: The American Short Story Sequence – Definitions and Implications”, in: J. Gerald KENNEDY (ed.), *Modern American Short Story Sequences*, Cambridge, Cambridge University Press, ix.

11. Forrest INGRAM, *Representative Short Story Cycles*, 19.

12. Gerald LYNCH, *The One and the Many: English-Canadian Short Story Cycles*, Toronto, University of Toronto Press, 2001; Rolf LUNDÉN, *The United Stories of America. Studies in the Short Story Composite*, Amsterdam, Rodopi, 1999.

13. Yet another term is that of the “composite novel”, introduced by Maggie Dunn and Ann Morris, who emphasise the integrative or unifying qualities of the short story cycle over its fragmentary elements and argue that the genre thus comes to resemble the novel. Still, their definition does retain many of the central characteristics of the short story cycle: “The composite novel is a literary work composed of shorter texts that – though individually complete and autonomous – are interrelated in a coherent whole according to one or more organizing principles”, Maggie DUNN and Ann MORRIS, *The Composite Novel: The Short Story Cycle in Transition*, New York, Twayne, 1995, 2.

14. The term short story cycle is used in the aforementioned publications of Ingram, Nagel, Mann, Lynch as well as in the following books and articles: Paul MARSH-RUSSELL, *The Short Story. An Introduction*, Edinburgh, Edinburgh UP, 2009; Michelle PACHT, *The Subversive Storyteller: The Short Story Cycle and the Politics of Identity in America*, Newcastle: Cambridge Scholars, 2009; Karen WEEKES, “Postmodernism in Women’s Short Story Cycles: Lorrie Moore’s *Anagrams*”, in: Farhat IFTAKHARUDDIN e.a. (eds.), *The Postmodern Short Story: Forms and Issues*, Westport, Greenwood, 2003, 94-106; Margot KELLEY,

A third element of Ingram's definition, which has been taken over rather unquestioningly by all subsequent critics is the recognition of the short story cycle as a separate genre. Given the initial obscurity of the term and what it stood for, critics have devoted considerable attention to delineating the short story cycle against neighbouring genres such as the short story, the short story collection and the novel. Ingram already pointed out that short story cycles can be placed on a "spectrum" depending on the strength of unity displayed¹⁵, and subsequent critics have echoed this idea of a continuum extending between the 'mere' collection of loose stories and the integrated form of the novel.¹⁶ Although this generic approach has some problems, as we will argue later on, it has strongly shaped the rapidly expanding body of criticism on the short story cycle within the Anglo-American context. First, the identification of the short story cycle as a separate genre has resulted in a concern with definition and with collecting a body of literary texts. Both Mann, Dunn and Morris append extensive lists of short story cycles (aka composite novels) which satisfy their criteria and in individual case-studies, many other critics are interested in identifying a given work as a short story cycle. The recognition of the short story cycle as a separate genre has, secondly, stimulated critics to try and discern a literary tradition of the short story cycle. Although the 'birth' of the short story cycle proper is usually situated in the latter half of the 19th century, to coincide with the emergence of the modern short story, critics have often gone further back, tracing forerunners or antecedents of the genre as far as Ovid's *Metamorphoses* and the Arabian *A Thousand and One Nights*. Mann recognises the genre's embeddedness within an age-old tradition of "cycles or sequences of tales, stories, novellas, lyric poems, plays, and even novels" and argues that "in any historical period, many examples of different kinds of cycles coexist".¹⁷ While several commentators explain the cycle's pervasiveness in Western literature by referring to the essential human "impulse to combine individual tales into larger wholes"¹⁸ and to the oral origins of this storytelling tradition, Lundén points to the episodic nature of storytelling as the central element that links the short story cycle to earlier narrative traditions. About the modern tradition of the genre of the short story cycle itself, Mann demonstrates how it follows the three different phases of generic development, discerned by Alastair Fowler: from its initial, varied emergence in the later 19th century, over the crystallizing in a more or less fixed form in the modernist period, to a branching out into wide variety of generic uses and modifications in the second half of the 20th century.¹⁹

A third and final consequence of seeing the short story cycle as a separate genre is that several critics have also sought to identify a specifically national tradition of the genre. Both Lundén and Nagel see the genre as a specifically American

"Gender and Genre: The Case of the Novel-in-Stories", in: Julie BROWN (ed.), *American Women Short Story Writers. A Collection of Critical Essays*, New York, Garland, 2000, 295-310; Peter DONAHUE, "The Genre Which Is Not One: Hemingway's *In Our Time*, Difference, and the Short Story Cycle", in: Farhat IFTKHARUDDIN e.a. (eds.), *The Postmodern Short Story*, 161-172.

15. Forrest INGRAM, *Representative Short Story Cycles*, 14.

16. Susan Garland MANN, *The Short Story Cycle*, xi; Robert M. LUSCHER, "The Short Story Sequence: An Open Book", 163.

17. Susan Garland MANN, *The Short Story Cycle*, 1.

18. Ian REID, *The Short Story*, London, Methuen, 1977, 46.

19. Susan Garland MANN, *The Short Story Cycle*, 5-6.

genre, which captures, for Lundén, the tension between unity and diversity of the United States of America itself and, for Nagel, the rich multiculturalism of contemporary American society.²⁰ In his study of English-Canadian texts, on the other hand, Lynch seeks to argue that the short story cycle is “distinctly and distinctively Canadian genre” and he introduces the term “genre memory” to account for shared characteristics of the cycles he studies.²¹ More recently, finally, Sue Marais has traced a tradition of the short story cycle in South-African literature.²² This focus on national traditions could almost make us forget that the short story cycle is not just an English-language phenomenon. Indeed, in many other literary traditions, the short story and short story collection have a long and diversified literary history and have been theorized in different ways.

In a francophone tradition, first of all, critical attention has primarily been geared towards the phenomenon of the *recueil* or literary collection. Several French and French-Canadian scholars have analysed its features and mechanisms from various angles and in relation to different genres. An impressive illustration of the variety of approaches and research interests regarding the *recueil*, as well as a starting point for new research questions, can be found in the special 1998 issue *Poétiques du recueil* of the review *Études littéraires*, published by the Université Laval (Quebec).²³ As is also illustrated by the essays collected in *Le recueil littéraire. Pratique et théorie d'une forme*²⁴ five years later, in the francophone tradition, critics have attempted to formulate a “poetics of the collection” in which the *recueil* is seen as a literary form which can accommodate various genres and which can be realised differently in different historical periods. Critical attention has focused primarily on collections of narrative texts (*récits, nouvelles*) and of poetry,²⁵ but also of less obvious genres, such as the essay.²⁶ Moreover, questions regarding the *recueil* have also spilled over into other literary phenomena which involve some degree of discontinuity or internal articulation in more or less autonomous textual parts: novels composed of separate episodes or fragments, *roman-collage*, epistolary novels, hybrid collections of texts belonging to various genres²⁷. What all the phenomena have in common is the fact that they raise questions on the *recueil* as both a literary and an editorial form, characterized by various processes of organization and composition (the *dispositio*, the use of paratextual elements, patterns of interaction between the parts and the whole, interconnecting features, factors of coherence and incoherence,...) and on the dynamics of interpretation generated by the formal organization of the *recueil*.

20. Michelle Pacht similarly traces a convergence between the American search for a common identity and the short story cycle (see *The Subversive Storyteller: The Short Story Cycle and the Politics of Identity in America*).

21. Gerald LYNCH, *The One and the Many*, 4, 5.

22. Sue MARAIS, “‘Queer small town people’: Fixations and Fictions of Fellowship in the Modern Short Story Cycle”, in: *Current Writing: Text and Reception in Southern Africa*, 2005, 17, 1, 14-36.

23. François DUMONT (ed.), “Poétiques du recueil”, in: *Études littéraires*, 1998, 30, 2.

24. Irène LANGLET (ed.), *Le recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003.

25. See various contributions to the special issue on the *Recueil* in *Méthode!* (2, 2002), in part. Dominique COMBE, “Du ‘recueil’ au ‘Poème-livre’, au ‘Livre-poème’”, 15-22.

26. See François DUMONT (ed.), *La pensée composée: formes du recueil et constitution de l'essai québécois*, Québec, Nota bene, 1999.

27. In the volume *Le recueil littéraire* mentioned in note 24, for instance, topics addressed from the point of view of the *recueil* is the volume range from essayistic writing in the early modern period over collections of art criticism to fragmented novels and polytextuality in science-fiction.

These questions are central to René Audet's seminal book *Des textes à l'œuvre: La lecture du recueil de nouvelles*²⁸, in which the Canadian scholar tries to examine the *recueil* as a specific *machine textuelle* producing interpretations through the relations that can be established between its composing elements. More precisely, Audet proposes to analyse the patterns of interaction which characterize the *recueil* from a reader-oriented perspective. From this point of view, a *recueil* can be described as a web of relations between texts established by the reader in processes of *réticulation* (cross-linking) and *totalisation* (totalisation).²⁹ Within this line of thought, a poetics of the collection can be elaborated, which highlights the possibilities of collections to generate a great variety of effects. Yet, these effects depend for their realisation on the reading strategies employed by the reader. In other words, rather than aiming for a single definition or set of formal characteristics of the collection, Audet focuses on the reader's experience of the collection in terms of his or her realisation of relations between the text, as well as between the single texts and the whole. With this reader-oriented approach, Audet also seeks to counter the emphasis on an essential "unity", "homogeneity" or "coherence" that marks much Anglo-American criticism on the short story cycle. He argues:

instead of describing a textual unity, it is better to talk about an effect of unity which can be observed in certain short story collections. For, this unity is not so much an essence or an intrinsic characteristic of collections, as a perceptible effect in the process of reading books. The omission of this detour to the reading process, necessary to perceive the unity of a collection, is certainly the greatest theoretical error on the part of those researchers who attribute to a textual collection the result of its interaction with the reader.³⁰

In his essay "Pour une lecture hypertextuelle du recueil de nouvelles" and in the third chapter of *Des textes à l'œuvre*, Audet also proposes a more dynamic approach to the short story collection based on its similarities to the hypertext. Like the hypertext, Audet argues, the story collection is "constituted by textual parts and links, which form a non-hierarchic network in which the sequence of reading and exploring [...] is left for the reader to decide".³¹ Contrary to formalist or "static" approaches to the *recueil*, this dynamic perspective allows greater attention to the fundamental open nature of the story collection.³² Unlike Anglo-American theorists who also see the short story sequence as "an open book",³³ however, Audet does not insist on a fixed, sequential or linear ordering of the stories in a collection, but argues rather that through processes of interlinking, every reader can construe his or her own textual network and, hence, interpretation of the collection.

Surely, the most salient differences between anglophone and francophone approaches to the story collection are, first, that the *recueil* is not considered a separate genre, but rather a literary form which can accommodate different genres, and second, that no absolute distinction is made between a collection of 'loose' stories

28. René AUDET, *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Nota Bene, 2000.

29. *Ibid.*, 71.

30. *Ibid.*, 56, our translation.

31. *Ibid.*, 104, our translation.

32. René AUDET, "Pour une lecture hypertextuelle du recueil de nouvelles", in: François DUMONT (ed.), "Poétiques du recueil", *Études littéraires*, 1998, 30, 2, 70-71.

33. Robert M. LUSCHER, "The Short Story Sequence: An Open Book".

and an integrated collection or short story cycle. In terms of these distinctions, the Italian approach to the collection can be said to side more with the francophone tradition, although different emphases and perspectives can of course be noted. In the second half of the 1960s, several Italian literary scholars started to examine collections of autonomous texts from a structuralist and semiotic point of view. Within this structuralist tradition, the textual interaction and cohesion within collections are examined from various angles and by means of different terms: Gérard Genot targets “narrative structures” in books of poetry,³⁴ Cesare Segre analyses relations between micro- and macrostructure,³⁵ Marco Santagata focuses on “connections” and uses the term *macrotesto* in a rather loose way.³⁶ Within the same context of Italian literary semiotics, Maria Corti proposed a conceptual definition of the term *macrotesto* in 1975,³⁷ reserving the term for those collections of autonomous texts marked by recurring combinational patterns of thematic and formal features and by a *dispositio* that guaranteed a discursive build-up of meaning throughout the collection. While Maria Corti applies the term to short story collections, it does not in itself imply an exclusive connection with a specific genre. In fact, other Italian scholars use the term predominantly for collections of poetry, as is illustrated among others by Marco Santagata’s and Cesare Segre’s essays on Petrarch or Enrico Testa’s book on *Il libro di poesia*.³⁸ Giovanni Cappello’s book *La dimensione macrotestuale*,³⁹ applies the concept of *macrotesto* to the main works of the *tre corone* of Italian literature (Dante, Boccaccio, Petrarch), and other scholars use the concept in essays on late medieval literature.⁴⁰

In recent years, the term *macrotesto* itself has somewhat moved to the background: sometimes it is overtly challenged, sometimes it appears to be tacitly avoided. Especially in the field of poetry, other models and criteria have been proposed: Niccolò Scaffai’s *Il poeta e il suo libro* combines a focus on the collection as an authorial project with a rhetorical analysis of the organization of collections, and in a 2003 essay, Enrico Testa focuses on the editorial format of the book as a pivotal element in the organization of collections. Yet, as Alessandro Viti rightly states in his contribution to this issue, the interest in collections in Italian literary studies has remained indebted to the semiotic mindset recalled by the term *macrotesto*. What has disappeared in more recent approaches, is the attempt to define clear-cut criteria for identifying collections in which the interactions between parts and whole produce

34. Gérard GENOT, “Strutture narrative della poesia lirica”, in: *Paragone*, nuova serie, 1967, 18, 32, 35-52.

35. Cesare SEGRE, “Sistema e strutture nelle Soledades di A. Machado”, in: *Strumenti critici*, 1968, 2, 3, 269-303.

36. Marco SANTAGATA, “Connessioni intertestuali nel *Canzoniere* del Petrarca”, in: *Strumenti critici*, 1975, 9, 26, 80-112; Marco SANTAGATA, *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana, 1979.

37. Maria CORTI, “Testi o macrotesto? I racconti di *Marcovaldo*”, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, p. 185. The article was first published in *Strumenti critici*, 1975, 9, 27, 182-97. In the absence of other indications, quotations from Italian and French texts/sources are translated by the author of the paper.

38. Enrico TESTA, *Il libro di poesia*, Genova, Il Melangolo, 1983.

39. Giovanni CAPPELLO, *La dimensione macrotestuale*, Ravenna, Longo, 1998.

40. See a number of essays by Michelangelo Picone: “La *Vita Nova* come macrotesto”, *Percorsi della lirica duecentesca. Dai siciliani alla Vita nova*, Firenze, Cadmo, 2003, 219-235; “Lettura macrotestuale della prima giornata del *Decameron*”, in: Tatiana CRIVELLI (ed.), “*Feconde venger le carte*”. *Studi in onore di Ottavio Besomi*, Bellinzona, Casagrande, 1997, vol. 1, 107-122; “Storia del (macro)testo del Novellino”, in: *Rassegna europea di letteratura italiana*, 2001, 18, 9-28.

a strong degree of cohesion: while Corti limited the use of *macrotesto* to collections fulfilling two specific constraints (the replication of combinatorial patterns of theme and form and discursive progression), other definitions adopted various other – and often less strict – criteria (including the *intentio auctoris* or the (im)possibility of isolating texts out of the collection). Yet, as Giovanni Cappello states in his book *La dimensione macrotestuale*, if distinctions and constraints may be themselves clear-cut, many text collections display varying kinds or degrees of macrotextual patterning without actually realizing an all-encompassing interconnectedness and a compelling order: these collections could be called “weak” macrotexts, which are, as Cappello admits, far more frequent than “strong” macrotexts. In recent approaches, in other words, the focus seems to be less on the identification of a distinctive class of collections than on the actual recognition of specific processes of interlinking and of the dynamics of reading these patterns trigger. In his essay *L’esigenza del libro*⁴¹, Enrico Testa focuses on the ways the editorial format of the collection has been used as a semiotic resource for the articulation of strikingly varied patterns of assembling and interlinking (groups of) poems, ranging from books of verse with ambitiously “totalizing” structures to cases of subtle interplay between structuring devices and fragmentation to open and strident conflicts between centripetal and centrifugal forces. In *Il poeta e il suo libro*⁴², Niccolò Scaffai examines patterns of textual organization in books of poetry as rhetorical strategies, associating classical rhetorical figures such as metaphor, metonymy, synecdoche and antithesis with distinctive patterns of organization.

Surveying these different theoretical and critical approaches, it is remarkable, first of all, how much any given approach is shaped by the terminology it uses. While the concept of short story cycle – and related terms – seeks to identify a distinct, fairly homogeneous genre and to delineate a particular tradition, the terms *macrotesto* and *recueil* denote a literary form or publishing format which can harbour a far greater variety of literary texts: not just the integrated story collections identified by the term ‘short story cycle’, but also looser assemblages of literary texts, be they stories, poems, essays, or a combination of these genres. This broader perspective allows more easily for comparisons or cross-overs between, say, story collections and poetry cycles, even though in practice, many scholarly texts have focused on one genre in particular. At the same time, this approach enables us to situate the textuality of collections within the much broader scope of polytextuality in general and, at the same time, to argue for the specificity of the collection vis-à-vis such polytexts as the magazine or the anthology. Seeing the collection as a publishing format which uses the form of the book, as does the novel, also allows us to reflect in other ways on the differences between the novel and the story collection, particularly in view of the contemporary proliferation of fragmented or composite novels. It also facilitates studying the shifts from one publishing form to another which typically befalls shorter narrative or essayistic texts, and draws attention to the way many short story collections, particularly from the modernist period onwards, are characterized by references to and interactions with various forms of textuality and publishing. Collections of short and autonomous texts can often be

41. Enrico TESTA, “L’esigenza del libro”, in: Marco A. BAZZOCCHI and Fausto CURI (eds.), *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, Bologna, Pendragon, 2003, 97-119.

42. Niccolò SCAFFAI, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005.

read as an “experimental” literary genre, not just because of the presence of what is commonly seen as their core feature, namely the interplay between unity and diversity, coherence and diffraction, centripetal and centrifugal forces, but also because of the striking variety of the ways the organization of the collection incorporates features of other literary repertoires.

One of the strengths of the generic approach of the short story cycle, on the other hand, is that it has been better able to trace a tradition of the integrated short story cycle, whether in a national or an international perspective. Tracing this tradition and the historical development of this literary genre or form is also important as it demonstrates the way generic expectations of the reader shape his or her reading of a given literary text. And this brings us to a bone of contention that has divided critics in all critical traditions: the opposition between a formalist or structuralist and a reader-oriented approach to the story collection. The first focuses on the architecture of the collection: its structure, its formal features, its tension between parts and whole, between centripetal and centrifugal tendencies. As we have seen, studies by Nagel, Mann, but also Corti and Cappello are cases in point. The reader-oriented approach of critics such as Audet, Luscher and Kennedy, on the other hand, claims that it is only in the process of reading that the links between the texts as well as the elements of fragmentation are realised and interpreted. Against the rather static formalist approach, in other words, they seek to emphasise the internal dynamics of the short story collection which may be realised by different readers in different ways. Although especially the reader-oriented perspective has sought to mark its difference from formalist or structuralist approaches, the opposition between both is more a matter of different (and often complementary) perspectives than a fundamental divergence of opinions. After all, the reader-oriented approach fastens on many of the same elements as the formalist approach – e.g. recurring characters, settings, or themes; a shared fictional world; paratextual elements – but recasts them in terms of the effects they have on the reader’s interpretation of the collection as a whole. Moreover, both approaches also identify time and again (and in many different ways) the tension between closure and openness, homogeneity and heterogeneity, unity and divergence, both in terms of the individual stories and in terms of the collection as a whole. The silent spectre in both approaches, moreover, is the figure of the author. Authorial intentions were acknowledged as important in the inaugural work of Forrest Ingram but have since been silenced or avoided in both approaches, only to emerge again in the rhetorical approach offered by Scaffai, which seeks to understand the *dispositio* chosen by the author as a rhetorical apparatus generating patterns of interaction between individual texts.

Within the context of these different critical approaches, their differences and similarities, the essays gathered in this issue open up further avenues of research on the short story collection within a national or transnational perspective. First, the essays by René Audet, Mara Santi and Alessandro Viti present further advances in the theoretical reflection on the short story collection. In tune with the process- and reader-oriented approach which he developed in his earlier work, René Audet sees the collection as a form of polytextuality in which “the constant interference between the textual strata leads to the production of an *entretex*te (literally, an ‘in between text’), a semantic surplus value associated with the whole formed by the collection”. In this way, he proposes a “poetics of the collection”, based on

textual structures and readerly processes, but he also opens up the critical debate on the short story collection by looking at the “poetics of diffraction”, which it shares with other forms of contemporary narrative: narrative collections, quasi-novels, fragmented novels. A focus on the processes and effects of the short story collection also characterizes Mara Santi’s essay. Yet, her perspective is less that of the reader, than that of the performative dimension of the story collection itself: the way it produces meaning through a network of dynamic identities rather than through a set number of formal features. If Santi’s essay seeks to integrate Italian, francophone and anglophone approaches to the short story collection or cycle, Alessandro Viti very usefully clarifies the stakes of the Italian tradition of *macrotesto* to an outside audience. Like Audet, moreover, he emphasises the need for a flexible and pragmatic approach to macrotexts, given the expansion of narrative modes and possibilities in contemporary literature.

The essays by Rolf Lundén and Matthijs Duyck, on the other hand, are more interested in historical instantiations of the linked story collection. For Lundén, the short story composite, as he prefers to call it, harks back to an age-old tradition of episodic narrative which has long dominated Western literature. In addition, his essay puts the short story composite in an intermedial perspective, by comparing it to the episode film in which he recognises the same tension between centrifugal and centripetal tendencies that can be found in the short story composite. In his instructive, meta-theoretical essay, further, Duyck traces the uses different critics have made of Boccaccio’s *Decameron* in order to support their view of the short story cycle as either a continuation or a departure from the framed tale collection. Duyck himself argues for the continuity between the older framed collections and the modern cycles on the basis of the internal linking devices which can also be found in such historical texts as *The Decameron* or *The Canterbury Tales*. As we have pointed out already, the question of the literary collection as a publishing format, distinct from, but related to other polytextual forms, is a particularly interesting one, which has so far received only scant attention from literary critics. Hence, Alexia Kalantzis opens up new ground in her essay on the publication context of the fin-de-siècle short story. More specifically, she considers the consequences of the shift from magazine to collection in view of the different poetics that characterise these publishing forms.

This special issue also includes three case studies of Italian literary texts, situated against the theoretical frameworks we have just described. They testify to the richness of the literary form and to the great variety of uses to which it has been put. First, Laura Nieddu analyses the work of the Sardinian writer Giulio Angioni, for whom short stories are invariably conceived as sketches or basic ideas for future novels. For this reason, macrotextual features can be found both within a single collection of short stories and between Angioni’s fictional oeuvre in general. Hence, his work is an exemplary illustration of the importance of transfictionality not just within stories collected in a single volume, but also within the entire oeuvre of an author. As Paola Casella argues in the case of Luigi Pirandello’s *Novellas for a Year*, secondly, it is the sheer scale of the enterprise (the vast collection was designed to contain 365 stories in twenty volumes) that makes it not just a very ambitious project, but also one that challenges the very idea of short story cycle and stretches it to its limits. The strict formal organization of the project clashes with the difficulty,

and finally the impossibility, of identifying any convincing patterns of meaning in the entire collection, but also in the single volumes. The reader is left with the impression that the project evokes a pattern of macrotextual cohesion only to invalidate and dismiss it as awkward and impossible. Carlo Emilio Gadda's *The Castle of Udine*, finally, seems a quite different case. Through the use of a paratextual apparatus (titles, subtitles, footnotes and comments), the author has transformed a collection of stories previously published in magazines into a true cycle that establishes - and plays with - various levels of connections between the text. For this reason, Giovanni Palmieri proposes to call the volume not just a macrotext, but a hypermacrotext. Taken together, the essays collected in this issue amply demonstrate the flexible and multi-faceted nature of the short story collection, which has led to many interesting and challenging critical approaches as well as to an infinite variety of fascinating literary texts.

Elke D'HOKER

KU Leuven

elke.dhoker@arts.kuleuven.be

Bart VAN DEN BOSSCHE

KU Leuven – MDRN

bart.vandenbossche@arts.kuleuven.be



Elke D'HOKER & Bart VAN DEN BOSSCHE

Cycles, Recueils, Macrotextes Perspectives comparatives

Résumé

Ce numéro vise à répertorier et à évaluer les différentes approches théoriques de l'interconnexion de récits brefs au sein du recueil. Dans la tradition critique anglo-américaine, le concept dominant est celui du short story cycle, tandis que dans la tradition francophone, l'analyse du recueil de récits a été située à l'intérieur d'un éventail varié de genres et de formes d'organisation textuelle. Dans d'autres contextes encore, tels que la sémiotique italienne, les recueils de récits ont été analysés comme des « macrotextes » (macrotesti). Ces différentes traditions se voient confrontées à des problèmes analogues, tels que la tension entre unité et diversité, le lien avec la sérialisation et la publication en revue, la relation entre les caractéristiques formelles et leur interprétation ; le statut générique du recueil de récits vis-à-vis du roman d'une part, et du genre du récit ou de la nouvelle en tant que tels de l'autre. Les différents articles de ce numéro aborderont ces questions à travers une réflexion théorique et/ou à travers l'exploration de cas concrets appartenant à différentes traditions littéraires.

Abstract

This issue aims to map and critically assess different theoretical approaches to the interlinking of short stories in a collection. Within the Anglo-American critical tradition, the dominant critical frame is that of the short story cycle, while in the Francophone tradition, the short story cycle has been linked to a broader variety of genres and forms of textual organization. In yet other contexts, such as Italian semiotics, short story collections have been analysed as “macrotexts” (macrotesto). These different traditions, however, find themselves faced with similar issues such as the tension between unity and diversity; the link with magazine publication and serialisation; the relation between formal features and interpretation; the generic status of the short story cycle/collection and its relation to the novel on the one hand, and the short story on the other. The different articles in this issue address these questions through theoretical reflection and/or through the exploration of concrete case studies from different literary traditions.

Pour citer cet article :

Elke D'HOKER & Bart VAN DEN BOSSCHE, « Cycles, recueils, macrotextes. Perspectives comparatives », dans *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, n° 12, « Cycles, Recueils, Macrotextes: The Short Story Collection in Theory and Practice », s. dir. Elke D'HOKER & Bart VAN DEN BOSSCHE, février 2014, pp. 21-32.



Interférences littéraires Literaire interferenties

Multilingual e-Journal for Literary Studies

COMITÉ DE DIRECTION – DIRECTIECOMITÉ

David MARTENS (KU Leuven & UCL) – Rédacteur en chef - Hoofdredacteur
Matthieu SERGIER (UCL & Facultés Universitaires Saint-Louis), Laurence VAN NUIJS (FWO – KU Leuven), Guillaume Willem (KU Leuven – Redactiesecretaris)
Elke D'HOKER (KU Leuven)
Lieven D'HULST (KU Leuven – Kortrijk)
Hubert ROLAND (FNRS – UCL)
Myriam WATTHEE-DELMOTTE (FNRS – UCL)

CONSEIL DE RÉDACTION – REDACTIERAAD

Geneviève FABRY (UCL)	Nadia LIE (KU Leuven)
Anke GILLEIR (KU Leuven)	Michel LISSE (FNRS – UCL)
Gian Paolo GIUDICETTI (UCL)	Anneleen MASSCHELEIN (KU Leuven)
Agnès GUIDERDONI (FNRS – UCL)	Christophe MEURÉE (FNRS – UCL)
Ben DE BRUYN (FWO – KU Leuven)	Reine MEYLAERTS (KU Leuven)
Ortwin DE GRAEF (KU Leuven)	Stéphanie VANASTEN (FNRS – UCL)
Jan HERMAN (KU Leuven)	Bart VAN DEN BOSCHE (KU Leuven)
Marie HOLDSWORTH (UCL)	Marc VAN VAECK (KU Leuven)
Guido LATRÉ (UCL)	Pieter VERSTRAETEN (KU Leuven)

COMITÉ SCIENTIFIQUE – WETENSCHAPPELIJK COMITÉ

Olivier AMMOUR-MAYEUR (Université Sorbonne Nouvelle – Paris III & Université Toulouse II – Le Mirail)	Gillis DORLEIJN (Rijksuniversiteit Groningen)
Ingo BERENSMAYER (Universität Giessen)	Ute HEIDMANN (Universität de Lausanne)
Lars BERNAERTS (Universiteit Gent & Vrije Universiteit Brussel)	Klaus H. KIEFER (Ludwig Maximilians Universität München)
Faith BINCKES (Worcester College – Oxford)	Michael KOLHAUER (Université de Savoie)
Philip BOSSIER (Rijksuniversiteit Groningen)	Isabelle KRZYWKOWSKI (Université Stendhal-Grenoble III)
Franca BRUERA (Università di Torino)	Sofiane LAGHOUATI (Musée Royal de Mariemont)
Álvaro CEBALLOS VIRO (Université de Liège)	François LECERCLE (Université Paris Sorbonne – Paris IV)
Christian CHELEBOURG (Université de Lorraine – Nancy II)	Ilse LOGIE (Universiteit Gent)
Edoardo COSTADURA (Friedrich Schiller Universität Jena)	Marc MAUFORT (Université Libre de Bruxelles)
Nicola CREIGHTON (Queen's University Belfast)	Isabelle MEURET (Université Libre de Bruxelles)
William M. DECKER (Oklahoma State University)	Christina MORIN (Queen's University Belfast)
Dirk DELABASTITA (Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix – Namur)	Miguel NORBARTUBARRI (Universiteit Antwerpen)
Michel DELVILLE (Université de Liège)	Olivier Odaert (Université de Limoges)
César DOMINGUEZ (Universidad de Santiago de Compostella & King's College)	Andréa OBERHUBER (Université de Montréal)
	Jan OOSTERHOLT (Carl von Ossietzky Universität Oldenburg)
	Maité SNAUWAERT (University of Alberta – Edmonton)

Interférences littéraires / Literaire interferenties

KU Leuven – Faculteit Letteren
Blijde-Inkomststraat 21 – Bus 3331
B 3000 Leuven (Belgium)

Contact : matthieu.sergier@uclouvain.be & laurence.vannuijs@arts.kuleuven.be

CYCLES, RECUEILS, MACROTEXTES : perspectives comparatives

Short story cycle, recueil de récits, composite novel, macrotesto, short story sequence, cuentos enlazados, short story composite, novella cuentada : voilà seulement quelques-uns des termes qui ont été proposés dans différentes traditions critiques et académiques pour désigner des ensembles de récits liés entre eux. Cette pléthore de labels fait non seulement problème du point de vue terminologique, mais est aussi l'indice du grand nombre de conceptualisations différentes de cet ensemble de formes littéraires ainsi que de la variété des perspectives théoriques qui ont été mises en œuvres à son sujet. Néanmoins, le recueil de récits en tant que tel est souvent facilement reconnaissable dans plusieurs traditions littéraires. *Dubliners* de James Joyce, *Marcovaldo* d'Italo Calvino, *El llanos en llamas* de Juan Rulfo, *Mémoires d'un chasseur* d'Ivan Tourgueniev, et *Winesburg Ohio* de Sherwood Anderson : voilà des exemples bien connus de recueils dont les traductions et les adaptations ont traversé les frontières linguistiques et culturelles. Les approches théoriques de ces ensembles de textes littéraires, cependant, sont généralement restées confinées dans leur tradition littéraire ou linguistique d'origine. En conséquence, la conceptualisation anglo-américaine du *short story cycle* ou de la *short story sequence* en tant que genre distinct s'est développée indépendamment des perspectives françaises et franco-canadiennes relatives aux mécanismes impliqués dans la composition et la lecture du recueil de récits, d'essais ou de poèmes. De même, aucune de ces traditions n'a interagi un tant soit peu avec la recherche italienne qui a consisté à considérer les recueils de récits comme *macrotesti* dans cadre essentiellement sémiotique et formaliste.

En dépit des différences théoriques et conceptuelles souvent significatives qui distinguent ces approches, ayant trait à des textes similaires, elles sont aux prises avec des problèmes analogues. Par conséquent, l'analyse des recueils ne peut que tirer profit d'une approche métacritique et comparative susceptible de mettre en lumière les points forts et les faiblesses de ces différentes théories. En outre, une telle réflexion comparative et interculturelle devrait permettre d'étudier le recueil d'un point de vue plus général, voire global, selon une perspective que les développements de la littérature mondiale semble rendre indispensable. Dans cet essai, par conséquent, il s'agira de proposer une perspective comparative sur le recueil articulée en trois parties. Tout d'abord, on entend offrir un aperçu succinct des différentes approches théoriques (anglophone, francophone et italienne¹) par le biais d'une présentation des modèles et auteurs les plus importants de chacune de ces

1. On se limitera à ces trois traditions critiques dans la mesure où elles ont élaboré les conceptualisations complexes et distinctes au sujet du recueil et de ses modalités de fonctionnement. Le contexte hispanophone, et plus spécifiquement latino-américain, par exemple, ne présente que quelques articles sur le sujet, largement influencés par l'approche anglo-américaine du *short story cycle* (voir Ann VAN HECKE, « Augusto Monterroso's Short Story Collections : More than Stories in a Box », dans *Short Fiction in Theory and Practice*, n° 3, II, 2013, pp. 235-246).

traditions critiques. Ce premier temps permettra ensuite de procéder à une comparaison de ces approches et d'identifier leurs points forts et faiblesses respectifs. Enfin, nous entendons identifier d'autres pistes de recherche et anticiper les essais rassemblés dans le présent numéro d'*Interférences littéraires/Littéraire intertextuelle*.

Dans le contexte anglo-américain, l'étude du recueil a démarré avec *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century : Studies in a Literary Genre* (1971) de Forrest Ingram. Avant Ingram, quelques articles isolés, critiques littéraires ou déclarations de l'auteur avaient déjà fait allusion au recueil de récits comme un genre littéraire à part, mais l'étude critique d'Ingram a constitué le premier effort soutenu pour théoriser cette forme littéraire à partir d'un choix de textes fondamentaux. Ingram a proposé le terme *short story cycle* pour cette classe de textes et l'a défini comme « un livre de récit brefs liés entre eux par leur auteur de façon telle que l'expérience successive du lecteur à différents niveaux de la structure de l'ensemble modifie significativement son expérience de chacune de ses composantes »².

Bien que l'approche d'Ingram ait été critiquée et ses conceptions révisées, son étude a, à bien des égards, posé les jalons du débat critique sur le sujet.

Tout d'abord, la référence aux activités de l'auteur et du lecteur dans la définition d'Ingram a effectivement donné lieu au développement de deux perspectives dans le contexte anglophone : la première se concentre sur les caractéristiques formelles du *short story cycle* tel qu'il a été forgé par l'auteur, la seconde met en revanche au premier plan l'activité interprétative du lecteur établissant des liens entre les différents récits. En effet, bien qu'Ingram lui-même ait réservé dans son modèle une place à l'auteur (ce qui est particulièrement visible dans sa tentative de faire la distinction entre un recueil « composé », « arrangé » et « complété »)³, les publications des années suivantes ont traduit l'accent mis sur l'intention de l'auteur dans une attention aux propriétés formelles du *short story cycle* – une tendance illustrée par les volumes *The Short Story Cycle : A Genre Companion and Reference Guide* (1989) de Susan Mann Garland et *The Contemporary American Short-Story Cycle* de James Nagel⁴. Mann identifie trois stratégies unificatrices récurrentes dans le *short story cycle* – contexte spatio-temporel, thème et personnage – et propose une liste des différents signaux génériques qui distinguent une simple compilation de récits d'un véritable *short story cycle* : un titre d'ensemble qui ne reprend pas le titre d'un des récits, la présence de marqueurs de genre dans le sous-titre, une préface ou une déclaration d'auteur, une épigraphe ou devise, un cadre ou une organisation structurelle spécifique⁵. Pour Nagel aussi, des caractéristiques formelles telles que des personnes, lieux, objets ou symboles récurrents, une structure narrative ou un agencement temporel spécifique, des personnages, lieux ou thèmes en commun apparaissent comme des éléments

2. « [A] book of short stories so linked to each other by their author that the reader's successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its component parts » (Forrest INGRAM, *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*, The Hague, Mouton, 1971, p. 11).

3. Dans les différents cas qu'il analyse, Ingram s'appuie souvent sur des déclarations faites par des auteurs au sujet des processus de rédaction et de publication qui ont été les leurs afin de déterminer si les recueils sont « composés » (conçus dans leur intégralité depuis le début), « aménagés » (mis en place après que les récits aient été écrits) ou « complétés » (partiellement aménagés et/ou revus).

4. Susan Garland MANN, *The Short Story Cycle. A Genre Companion and Reference Guide*, New York, Greenwood Press, 1989 ; James NAGEL, *The Contemporary American Short-Story Cycle. The Ethnic Resonance of Genre*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2001.

5. Susan Garland MANN, *op. cit.*, pp. 14-15

fondamentaux pour l'identification d'un *short story cycle*. En outre, tant pour Mann que pour Nagel, la caractéristique la plus essentielle du *short story cycle* réside dans une « combinaison d'auto-suffisance et d'interdépendance » des récits⁶, ou encore, comme Nagel le formule, « chaque récit composant doit avoir un statut autonome (avec un début, une partie centrale et une fin) et doit dans le même temps être enrichi par son inscription au sein d'un contexte d'histoires interdépendantes »⁷.

À l'encontre de l'approche formaliste de Mann et Nagel, d'autres chercheurs ont mis en évidence les processus de lecture auxquels Ingram s'était déjà montré attentif. Dans « The Short Story Sequence : an Open Book », Robert M. Luscher définit la *short story sequence*, ainsi qu'il préfère l'appeler, comme un « volume de récits, recueillis et organisés par leur auteur, dans lequel le lecteur trouve successivement des modèles de cohérence sous-jacents à travers des modifications constantes de ses perceptions des structures et du thème »⁸. Pour Luscher, chaque récit inscrit dans une séquence de ce type n'est que partiellement clos sur lui-même et, par conséquent, prépare le lecteur au récit suivant. Ainsi, le volume en tant que tel « devient un livre ouvert, invitant le lecteur à construire un réseau d'associations qui lie ensemble des histoires et leur confère un impact cumulatif »⁹. Un accent comparable sur l'activité du lecteur dans l'interprétation des liens et de la cohérence entre les différents récits figure dans l'introduction de J. Gerald Kennedy à un recueil d'essais consacré au *short story sequence* dans la littérature américaine. Comme il le dit succinctement, « l'unité textuelle, comme la beauté, réside principalement dans l'œil du lecteur »¹⁰.

Un deuxième aspect de la définition d'Ingram à avoir joué un rôle crucial dans l'élaboration de l'approche anglophone du *short story cycle* porte sur la reconnaissance d'un équilibre nécessaire « entre le timbre individuel de chaque récit et les nécessités de l'unité plus grande » ou bien de « la tension entre unité et pluralité » comme l'une des dynamiques centrales du *short story cycle*¹¹. Dans les années qui ont suivi la parution des travaux d'Ingram, la majorité des chercheurs ont fait écho à cette idée centrale et certains ont essayé de l'explorer plus en détail. Gerald Lynch, par exemple, a repris la définition d'Ingram dans le titre de son étude critique consacrée au *short story cycle* canadien (*The One and the Many : English-Canadian Short Story Cycles*), et dans le volume *The United Stories of America, Studies in the Short Story Composite* de Rolf Lunden, la tension entre ouverture et fermeture, entre forces centripètes et centrifuges constitue l'une des préoccupations centrales de l'approche critique du

6. « [S]imultaneous self-sufficiency and interdependence » (Id., *op. cit.*, p. 16).

7. « [E]ach component work must stand alone (with a beginning, middle, and end) yet be enriched in the context of the interrelated stories » (James NAGEL, *op. cit.*, p. 15).

8. « [V]olume of stories, collected and organized by their author, in which the reader successively realizes underlying patterns of coherence by continual modifications of his perceptions of pattern and theme » (Robert M. LUSCHER, « The Short Story Sequence : An Open Book », dans *Short Story Theory at a Crossroads*, s. dir. Susan LOHAFFER & Jo Ellen CLAREY, Baton Rouge, Louisiana State UP, 1989, p. 148).

9. « [B]ecomes an open book, inviting the reader to construct a network of associations that binds stories together and lends them cumulative impact » (*ibid.*, p. 149).

10. « [T]extual unity, like beauty, lies mainly in the eye of the beholding reader » (J. Gerald KENNEDY, « Introduction : The American Short Story Sequence – Definitions and Implications », dans *Modern American Short Story Sequences. Composite Fictions and Fictive Communities*, s. dir. J. Gerald KENNEDY, Cambridge, Cambridge University Press, 1995 p. ix).

11. Forrest INGRAM, *op. cit.*, p. 19.

genre¹². Proposant le concept de *short story composite*, Lundén ajoute encore un autre terme au débat critique, tandis que la distinction entre quatre sous-genres – le cycle, la séquence, le *cluster* et la nouvelle – permet de donner une place aux différentes caractéristiques (cyclicité, séquentialité, une organisation plus souple ou des récits plus longs) qui ont été mises en évidence dans des études antérieures¹³. Au sein de la tradition anglo-américaine, toutefois, le terme *short story cycle* semble pour l'instant le plus largement utilisé (même si les critiques reconnaissent que la circularité n'est pas une caractéristique nécessaire du genre), et pour cette raison, l'on utilisera cette dénomination dans ce qui suit¹⁴.

Un troisième élément de la définition d'Ingram, repris de façon relativement aveugle par tous les spécialistes réside dans la reconnaissance du *short story cycle* comme genre littéraire distinct. Compte tenu de l'obscurité initiale du terme et de ce qu'il représentait, une large part de l'attention a été consacrée à la délimitation du *short story cycle* vis-à-vis des genres voisins, tels que le récit, le recueil de nouvelles et le roman. Ingram avait déjà souligné que les différents exemples du *short story cycle* peuvent être situés à l'intérieur d'un spectre de possibilités en fonction du degré d'unité qui les caractérise¹⁵, et les études qui ont été publiées après celle d'Ingram ont repris l'idée d'un continuum allant de ce qui est « tout simplement » un recueil de nouvelles et la forme intégrée du roman¹⁶. Bien que certains aspects de cette approche générique puisse faire problème (nous y reviendrons), elle n'a pas manqué d'influencer en profondeur l'ensemble de la production critique anglo-saxonne, actuellement en pleine expansion. Tout d'abord, l'identification du *short story cycle* en tant que genre distinct a généré un intérêt pour la définition et l'assemblage d'un corpus de textes littéraires. Dans l'étude de Mann ainsi que dans celle de Dunn et Morris ont été ajoutées de longues listes de *short story cycles* (ou de *composite novels*) qui répondent à leurs critères. De même, dans le cadre d'études consacrées à des cas individuels, de nombreux autres chercheurs se sont intéressés à l'identification d'un texte concret comme faisant partie du genre du *short story cycle*. En second lieu, la définition du *short story cycle* comme genre distinct a incité les spécialistes à essayer

12. Gerald LYNCH, *The One and the Many: English-Canadian Short Story Cycles*, Toronto, University of Toronto Press, 2001 ; Rolf LUNDÉN, *The United Stories of America. Studies in the Short Story Composite*, Amsterdam, Rodopi, 1999.

13. Un autre terme encore est celui de *composite novel* (« roman composite »), proposé par Maggie Dunn et Ann Morris, qui insistent sur les facultés d'intégration ou d'unification du *short story cycle* sur ses éléments fragmentaires et soulignent que le genre se rapproche du roman. Pourtant, leur définition conserve de nombreuses caractéristiques centrales du *short story cycle* : « Le roman composite est une œuvre littéraire composée de textes plus courts qui – même si individuellement complets et autonomes – sont interreliés dans un ensemble cohérent selon un ou plusieurs principes organisateurs » (« The composite novel is a literary work composed of shorter texts that – though individually complete and autonomous – are interrelated in a coherent whole according to one or more organizing principles » (Maggie DUNN and Ann MORRIS, *The Composite Novel: The Short Story Cycle in Transition*, New York, Twayne, 1995, p. 2).

14. Le terme *short story cycle* est utilisé dans les publications déjà mentionnées d'Ingram, Nagel, Mann, Lynch ainsi que dans plusieurs articles et volumes traitant de ces questions : Paul MARSH-RUSSELL, *The Short Story. An Introduction*, Edinburgh, Edinburgh UP, 2009 ; Michelle PACT, *The Subversive Storyteller. The Short Story Cycle and the Politics of Identity in America*, Newcastle, Cambridge Scholars, 2009 ; Karen WEEKES, « Postmodernism in Women's Short Story Cycles : Lorrie Moore's *Anagrams* », dans *The Postmodern Short Story: Forms and Issues*, s. dir. Farhat IFTEKHARUDDIN et alii., Westport, Greenwood, 2003, pp. 94-106 ; Margot KELLEY, « Gender and Genre : The Case of the Novel-in-Stories », dans *American Women Short Story Writers: A Collection of Critical Essays*, s. dir. Julie BROWN, New York, Garland, 2000, pp. 295-310 ; Peter DONAHUE, « The Genre Which Is Not One : Hemingway's *In Our Time*, Difference, and the Short Story Cycle », dans *The Postmodern Short Story*, op. cit., pp. 161-172.

15. Forrest INGRAM, op. cit., p. 14.

16. Susan Garland MANN, op. cit., p. xi ; Robert M. LUSCHER, art. cit., p. 163.

d'identifier une tradition littéraire du *short story cycle*. Bien que la « naissance » du *short story cycle* en tant que tel soit généralement située durant la seconde moitié du XIX^e siècle, conjointement à l'émergence du récit moderne, les spécialistes sont souvent remonté plus avant dans le temps, en attribuant des précurseurs au genre aussi anciens que les *Métamorphoses* d'Ovide et *Les Mille et une nuits*. Mann estime par exemple que le genre s'insère dans une tradition de « cycles ou des séquences de contes, récits, nouvelles, poèmes lyriques, pièces de théâtre, et même romans », et fait valoir que, « dans n'importe quelle période historique, de nombreux exemples de différents types de cycles coexistent »¹⁷. Alors que plusieurs commentateurs expliquent l'omniprésence du cycle dans la littérature occidentale en se référant à un désir humain fondamental de « combiner des récits séparés en de vastes ensembles »¹⁸ et aux origines orales de cette tradition narrative, Lundén souligne pour sa part que la nature épisodique de la narration constitue l'élément central qui lie le *short story cycle* aux traditions narratives antérieures. À propos de la tradition moderne du genre du *short story cycle* lui-même, Mann montre comment elle suit les trois phases du développement générique décrit par Alastair Fowler: à partir de la phase initiale d'émergence variée à la fin du XIX^e siècle, en passant par la cristallisation dans une forme plus ou moins fixe pendant la période moderniste, jusqu'à l'épanouissement et à la diffraction du genre en une grande variété de formules pendant la seconde moitié du XX^e siècle¹⁹.

Une troisième et dernière conséquence liée à la conception du *short story cycle* comme un genre littéraire distinct a donné lieu à une tendance, chez plusieurs spécialistes, à identifier des traditions nationales spécifiques. Lundén et Nagel, par exemple, considèrent le genre comme spécifiquement américain, apte à capturer, d'après Lundén, la tension entre l'unité et la diversité des États-Unis et, pour Nagel, le riche multiculturalisme de la société américaine contemporaine²⁰. Dans son étude relative à la littérature anglo-canadienne, d'autre part, Lynch cherche à faire valoir que le *short story cycle* est « un genre nettement et typiquement canadien », et introduit la notion de « mémoire de genre » (*genre memory*) pour rendre compte des caractéristiques communes aux cycles qu'il a étudiés²¹. Plus récemment, enfin, Sue Marais a retracé de la même façon une tradition du *short story cycle* dans la littérature sud-africaine²². Cet accent mis sur les traditions nationales pourrait presque faire oublier que le *short story cycle* n'est pas seulement un phénomène de langue anglaise. En effet, dans beaucoup d'autres traditions littéraires, le récit bref et le recueil de nouvelles ont une histoire littéraire longue et diversifiée. De même, elles ont été théorisées de différentes manières.

Dans la tradition francophone, l'attention des spécialistes s'est concentrée principalement sur le phénomène du *recueil* littéraire. Plusieurs chercheurs français et franco-canadiens ont analysé les caractéristiques et les mécanismes de ces

17. Susan Garland MANN, *op. cit.*, p. 1.

18. Ian REID, *The Short Story*, London, Methuen, 1977, p. 46.

19. Susan Garland MANN, *The Short Story Cycle*, pp. 5-6.

20. De la même façon Michelle Pacht met en lumière une convergence entre la recherche américaine d'une identité commune et le *short story cycle* (*op. cit.*).

21. Gerald LYNCH, *op. cit.*, pp. 4-5.

22. Sue MARAIS, « "Queer small town people": Fixations and Fictions of Fellowship in the Modern Short Story Cycle », dans *Current Writing: Text and Reception in Southern Africa*, n° 17, 1, 2005, pp. 14-36.

ensembles de textes selon plusieurs angles d'attaques et en portant leur attention sur différents genres discursifs. Une illustration impressionnante de la diversité des approches et des intérêts scientifiques concernant le recueil, ainsi qu'un point de départ pour de nouvelles pistes de recherche, peuvent être trouvés dans le numéro thématique sur les *Poétiques du recueil* de la revue *Études littéraires* (Université Laval, Québec, 1998)²³. Comme l'illustrent également le collectif *Le Recueil littéraire. Pratique et théorie d'une forme*²⁴, publié cinq ans plus tard, dans la tradition francophone, les chercheurs ont tenté de formuler une « poétique de la collection » dans laquelle le recueil est considéré comme une forme littéraire susceptible d'accueillir différents genres et qui peut être réalisé de différentes façons selon les périodes historiques. L'attention s'est principalement portée sur des recueils de textes appartenant aux genres narratifs (récits ou nouvelles), sur la poésie²⁵, mais aussi sur des genres moins fréquemment étudiés comme l'essai²⁶. Certaines de ces réflexions liées aux questions soulevées par le recueil ont également nourri l'étude d'autres phénomènes littéraires, marqués par un certain degré de discontinuité en même temps que par une articulation interne de composantes textuelles plus ou moins autonomes : romans à épisodes ou fragments distincts, *roman-collage*, romans épistolaires ou encore collections hybrides de textes appartenant à différents genres²⁷. Ces phénomènes ont en commun de soulever des questions sur le recueil en tant que forme à la fois littéraire et éditoriale, caractérisée par plusieurs processus d'organisation et de composition (la *dispositio*, l'utilisation d'éléments paratextuels, les modes d'interaction entre les parties et l'ensemble, les phénomènes d'interconnexion, les facteurs de cohérence et d'incohérence,...) ainsi qu'au sujet de la dynamique interprétative que génère l'organisation formelle du recueil.

Ces questions sont au cœur de livre fondamental de René Audet *Des Textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*²⁸, dans lequel le chercheur québécois tente d'examiner le recueil comme une machine textuelle produisant des interprétations sur la base des relations qui peuvent être établies entre les différentes parties du recueil. Plus précisément, Audet propose d'analyser les modes d'interaction qui caractérisent le recueil en situant son questionnement du côté du lecteur. De ce point de vue, un recueil peut être décrit comme un réseau de relations établies par le lecteur à travers un processus de *réticulation* et de *totalisation*²⁹. Selon cette perspective, il est possible d'élaborer une poétique de du recueil qui contribue à mettre en évidence la grande variété d'effets que les recueils sont susceptibles de générer. Pour leur réalisation, ces effets dépendent néanmoins des stratégies de lecture du lecteur. En d'autres termes, plutôt que de viser à une définition univoque ou à un répertoire de caractéristiques formelles, Audet se concentre sur l'expérience de lecture que déter-

23. « Poétiques du recueil », s. dir. François DUMONT, dans *Études littéraires*, n° 30, 2, 1998.

24. *Le Recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme*, s. dir. Irène LANGLET, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003.

25. Voir plusieurs articles dans le numéro thématique sur le recueil de la revue *Méthode !*, n° 2, 2002, en particulier Dominique COMBE, « Du "recueil" au "Poème-livre", au "Livre-poème" », pp. 15-22.

26. Voir *La Pensée composée : formes du recueil et constitution de l'essai québécois*, s. dir. François DUMONT, Québec, Nota bene, « Cahiers du centre de recherche en littérature québécoise », 1999.

27. Dans le volume *Le Recueil littéraire (op. cit.)*, par exemple, parmi les sujets abordés du point de vue du recueil figurent l'écriture essayistique de la Renaissance, les recueils de critique d'art, les romans fragmentés et la polytextualité dans la science-fiction.

28. René AUDET, *Des Textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Nota Bene, 2000.

29. *Ibid.*, p. 71.

mine le recueil, une expérience décrite comme une actualisation des relations entre les textes, ainsi qu'entre les textes et l'ensemble du recueil. À travers cette approche axée sur le lecteur, Audet s'emploie également à contrebalancer l'accent parfois trop prononcé sur l'« unité », l'« homogénéité » ou la « cohérence » qui caractérisent les études anglo-américaines du *short story cycle*. Il fait valoir plutôt un autre argument :

[À] défaut de décrire une unité textuelle constitué, il s'agit plutôt de parler d'un effet observable dans certains recueils de nouvelles. De fait, cette unité ne constitue pas tant une essence des recueils, une caractéristique intrinsèque, qu'un effet observable à la lecture des ouvrages. C'est dans l'omission de ce passage obligé par la lecture pour percevoir l'unité d'un recueil que se situe assurément la plus grande erreur théorique des chercheurs, attribuant à un assemblage textuel le résultat de son interaction avec le lecteur.³⁰

Dans son essai « Pour une lecture hypertextuelle du recueil de nouvelles », ainsi que dans le troisième chapitre de *Des textes à l'œuvre*, Audet propose également une approche plus dynamique du recueil de récits basée sur les analogies entre celui-ci et la logique de l'hypertexte. Tout comme l'hypertexte, le recueil de récits serait, selon Audet, « constitué de blocs textuels et de liens, le tout formant un réseau non hiérarchisé où la séquence de lecture, d'exploration [...] est laissée libre au lecteur »³¹. Contrairement à l'approche formaliste ou « statique » du recueil, une telle perspective, résolument dynamique, invite à accorder une plus grande attention à la nature fondamentalement ouverte du recueil de récits³². Contrairement aux théoriciens anglo-américains, qui voient également dans la *short story sequence* « un livre ouvert »³³, Audet n'insiste pas sur un ordre fixe, séquentiel ou linéaire des récits à l'intérieur d'un recueil. Il soutient plutôt que chaque lecteur, par le biais de processus de mise en relation impliqués par l'activité de lecture, peut construire son propre réseau textuel et, par conséquent, sa propre interprétation du recueil.

Les différences les plus marquantes entre les approches anglophones et francophones du recueil résident, en première instance, dans le fait que le recueil n'est pas considéré comme un genre à part mais plutôt comme une forme littéraire qui peut accueillir des textes différents genres et, d'autre part, dans le fait qu'aucune distinction absolue n'est établie entre un simple recueil de récits « libre » et un recueil présentant un certain degré d'intégration entre les récits ou un *short story cycle*. Sur la base de ces distinctions, il semble que l'approche italienne se rapproche plutôt de la tradition francophone, même si on peut observer des perspectives et des accents sensiblement différents. Durant la seconde moitié des années 1960, plusieurs chercheurs italiens ont entrepris d'examiner les enjeux des recueils de textes d'un point de vue structuraliste et sémiotique. Dans le cadre de cette tradition structuraliste, l'interaction et la cohésion textuelles au sein des recueils ont été examinées sous plusieurs angles et par le biais de différents termes : Gérard Genot s'est concentré sur l'étude des « structures narratives » dans certains recueil de poésie³⁴, Cesare

30. *Ibid.*, p. 56.

31. *Ibid.*, p. 104.

32. ID., « Pour une lecture hypertextuelle du recueil de nouvelles », dans *Études littéraires*, vol. 30, n° 2, 1998, pp. 70-71.

33. Robert M. LUSCHER, « The Short Story Sequence: An Open Book? »

34. Gérard GENOT, « Strutture narrative della poesia lirica », dans *Paragone*, nuova serie, n° 32, 1967, pp. 35-52.

Segre a pour sa part analysé les relations entre micro- et macrostructure³⁵, tandis que Marco Santagata a ciblé les « connexions » entre textes au sein des recueils, en utilisant, bien que de façon plutôt libre, le terme de *macrotesto*³⁶. Toujours dans le domaine de sémiotique littéraire italienne, Maria Corti a proposé en 1975 une définition conceptuelle du terme *macrotesto*³⁷, en réservant cette notion aux recueils de textes marqués par la combinaison de caractéristiques thématiques et formelles récurrentes, ainsi que par une *dispositio* garantissant une progression discursive du sens dans la progression du recueil. Si Maria Corti a eu recours au terme pour désigner le recueil de récits, cette notion, telle qu'elle l'envisage et l'emploie, n'implique en aucune manière un lien exclusif avec un genre spécifique. D'autres chercheurs italiens ont d'ailleurs fait usage du terme principalement pour des recueils de poésie, comme c'est le cas, notamment, pour Marco Santagata et Cesare Segre dans son travail sur Pétrarque ou chez Enrico Testa³⁸. La *dimensione macrotestuale* de Giovanni Cappello applique enfin le concept de *macrotesto* aux principales œuvres des *tre corone* de la littérature italienne (Dante, Boccace, Pétrarque)³⁹, et d'autres chercheurs l'ont utilisé dans des essais relatifs à la littérature fin du Moyen Âge⁴⁰.

Au cours des dernières années, le terme même de *macrotesto* a été quelque peu relégué à l'arrière-plan, soit en étant ouvertement contesté, soit en étant tacitement évité. Dans le domaine de la poésie, en particulier, d'autres modèles et critères ont été proposés : *Il Poeta e il suo libro* de Niccolò Scaffai combine ainsi une attention au recueil envisagé en tant que projet d'auteur avec une analyse rhétorique de l'organisation des recueils ; dans un essai de 2003, Enrico Testa met en évidence l'importance cruciale du livre en tant que format et support dans l'organisation des recueils. Pourtant, comme Alessandro Viti le souligne à juste titre, l'intérêt pour les recueils dans les études littéraires italiennes est resté tributaire de l'approche sémiotique déterminée par le terme *macrotesto*. Les études récentes sur le recueil sont marquées par la disparition de l'ambition consistant à définir des critères précis pour l'identification des recueils dans lesquels les interactions entre les parties et le tout produisent un haut degré de cohésion. Maria Corti avait, en son temps, limité l'utilisation du terme *macrotesto* aux recueils dans lesquels on trouve réalisées deux contraintes spécifiques (une combinatoire d'éléments formels et thématiques, et une progression de sens), tandis que d'autres définitions ont adopté des critères différents (et souvent moins stricts), y compris l'*intentio auctoris* ou la possibilité (ou, le cas échéant, l'impossibilité) d'isoler les textes d'un recueil). Pourtant, comme l'affirme Giovanni Cappello dans *La Dimensione macrotestuale*, même si les distinc-

35. Cesare SEGRE, « Sistema e strutture nelle *Soledades* di A. Machado », dans *Strumenti critici*, n° 3, II, 1968, pp. 269-303.

36. Marco SANTAGATA, « Connessioni intertestuali nel *Canzoniere* del Petrarca », dans *Strumenti critici*, n° 26, IX, 1975, pp. 80-112; Marco SANTAGATA, *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana, 1979.

37. Maria CORTI, « Testi o macrotesto? I racconti di *Marcovaldo* », dans *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, p. 185. L'article a d'abord été publié dans *Strumenti critici*, n° 27, IX, 1975, pp. 182-197. Sauf indications contraires, les citations en français ou en italien ont été traduites par l'auteur de l'article.

38. Enrico TESTA, *Il libro di poesia*, Genova, Il Melangolo, 1983.

39. Giovanni CAPPELLO, *La dimensione macrotestuale*, Ravenna, Longo, 1998.

40. Voir plusieurs essais par Michelangelo Picone : « La *Vita Nova* come macrotesto », dans *Percorsi della lirica duecentesca. Dai siciliani alla Vita nova*, Firenze, Cadmo, 2003, pp. 219-235 ; « Lettura macrotestuale della prima giornata del *Decameron* », dans « *Feconde venner le carte* », *Studi in onore di Ottavio Besomi*, vol. I, s. dir. Tatiana CRIVELLI, Bellinzona, Casagrande, 1997, pp. 107-122 ; Id., « Storia del (macro)testo del Novellino », dans *Rassegna europea di letteratura italiana*, n° 18, 2001, pp. 9-28.

tions et les contraintes en elles-mêmes sont claires, de nombreux recueils de textes affichent divers types ou degrés de structuration macrotextuelle sans pour autant réaliser une interdépendance effective qui englobe chaque texte et un ordre qui s'impose aux lecteurs : ces recueils pourraient être ainsi désignés comme des macrotextes « faibles » et, en définitive, , comme Cappello l'admet, ceux-ci sont bien plus fréquents que les macrotextes « forts ». En d'autres termes, les approches récentes se signalent moins par l'attention moindre qu'elles accordent à l'identification d'une classe particulière de recueils que par la tentative d'une reconnaissance réelle des processus spécifiques d'interconnexion et de la dynamique de la lecture déterminée par ces modèles. Dans *L'Esigenza del libro*⁴¹, Enrico Testa se concentre ainsi sur les façons en fonction desquelles le recueil, en tant que support, a été utilisé comme une ressource sémiotique pour l'articulation de modes étonnamment variés de montage et d'interconnexion entre (groupes de) poèmes, envisageant recueils de poèmes dotés de structures ambitieusement « totalisantes », des cas marqués par une interaction subtile entre structuration et fragmentation, jusqu'à des conflits ouverts et criants entre forces centripètes et centrifuges. Dans une autre perspective, *Il poeta e il suo libro*⁴², Niccolò Scaffai examine les modes d'organisation textuelle dans des recueils de poésie comme des stratégies rhétoriques, en associant des figures rhétoriques classiques telles que la métaphore, la métonymie, la synecdoque et l'antithèse à des modalités d'organisation spécifiques.

L'aperçu de ces différentes approches théoriques et critiques révèle tout d'abord jusqu'à quel point n'importe quel modèle proposé est façonné par la terminologie qu'il utilise. Dans la mesure où le concept de *short story cycle* – et les termes voisins – vise à identifier un genre distinct et plutôt homogène ainsi qu'une tradition particulière, il n'est guère surprenant de constater que les termes *macrotesto* et *recueil* renvoient à une forme littéraire ou un support qui peut recouvrir une variété de textes littéraires bien plus grande : non seulement les recueils de récits marqués par une logique intégrative et identifiées par le terme *short story cycle*, mais aussi des assemblages plus libres de textes littéraires, qu'ils s'agisse de récits, de poèmes, d'essais, ou d'une combinaison de textes relevant de ces différents genres. Cette perspective plus large permet beaucoup plus facilement des comparaisons ou des croisements entre, par exemple, recueils de récits ou de poèmes, même, si en pratique, la plupart des études sur le sujet ont se sont concentrées sur un genre en particulier. Dans le même temps, cette approche permet de situer la textualité particulière des recueils dans le cadre beaucoup plus large de la polytextualité. Ce faisant, elle permet de faire valoir la spécificité de du recueil vis-à-vis d'autres phénomènes polytextuels, tels que le magazine ou l'anthologie. Envisager le recueil comme un format éditorial qui utilise le support du livre (comme c'est le cas avec le roman) permet également d'aborder d'une autre manière les différences entre le roman et le recueil de récits, notamment pour ce qui concerne la prolifération contemporaine de romans diffractés ou à épisodes. Il facilite également l'étude des passages d'un support à l'autre, qui intéressent en particulier des textes narratifs ou essais plus courts, et il attire l'attention sur la façon dont nombre de recueils de récits, en particulier à partir de la période moderniste, se caractérisent par des références à et des interactions avec

41. Enrico TESTA, « L'esigenza del libro », dans *La Poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, s. dir. Marco A. BAZZOCCHI & Fausto CURI, Bologna, Pendragon, 2003, pp. 97-119.

42. Niccolò SCAFFAI, *Il Poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005.

diverses formes de textualité et d'édition. Les recueils de textes courts et autonomes peuvent souvent être interprétés comme un genre littéraire « expérimental », non seulement en raison de la présence de ce qui est communément considéré comme leur caractéristique essentielle, à savoir l'interaction entre unité et diversité, entre cohérence et diffraction, forces centripètes et forces centrifuges, mais aussi en vertu de la variété frappante des façons dont l'organisation d'un recueil intègre des caractéristiques issues du répertoire littéraire, qu'il s'agisse de *topoi* particuliers, de figures de rhétorique ou encore de personnages tenant lieu de fil conducteur.

L'un des points forts de l'approche générique du *short story cycle*, d'autre part, réside dans le fait qu'elle est mieux en mesure de retracer une tradition du recueil de récits intégrés, que ce soit sous un angle national ou international. Retracer une telle tradition et son évolution historique est également important dans la mesure où une telle mise en perspective permet d'analyser la façon dont les attentes génériques du lecteur façonnent la lecture d'un texte littéraire donné. Ce paramètre nous amène à une pomme de discorde qui a divisé les spécialistes des différentes traditions critiques : l'opposition entre une approche formaliste ou structuraliste et une approche orientée vers le lecteur. La première porte sur l'architecture du recueil : sa structure, ses caractéristiques formelles, la tension entre les différentes parties et l'ensemble qu'elles constituent, ainsi qu'entre tendances centripètes et centrifuges. Comme nous l'avons vu, les études de Nagel, Mann, mais aussi de Corti et Cappello en sont des exemples. D'autre part, l'approche orientée vers le lecteur – proposée par Audet, Luscher et Kennedy – repose sur l'idée que ce n'est que dans le processus de lecture que les liens entre les textes ainsi que les éléments de fragmentation sont effectivement réalisés et interprétés. En d'autres termes, ces perspectives s'opposent à l'approche formaliste, plutôt statique, en faisant valoir la dynamique interne du recueil de récits, qui peut être réalisée par les différents lecteurs de différentes manières. Toutefois, bien que la perspective centrée sur le lecteur ait cherché à se démarquer des approches formalistes ou structuralistes, l'opposition entre les deux semble davantage une question de perspectives différentes qu'une divergence fondamentale. Après tout, l'approche orientée vers le lecteur s'appuie sur un grand nombre d'éléments similaires à ceux sur lesquels se base l'approche formaliste (tels que des personnages récurrents, contextes ou thèmes; un monde fictif partagé; des éléments paratextuels), mais en les reconsidérant du point de vue de leurs effets sur l'interprétation du recueil dans son ensemble. En outre, les deux approches visent invariablement (et de maintes façons) la tension entre fermeture et ouverture, entre homogénéité et hétérogénéité, entre unité et divergence, à la fois par rapport aux récits individuels et par rapport au recueil dans son ensemble. En ce sens, ces deux orientations, antithétiques à première vue, semblent davantage complémentaires qu'il n'y paraît, d'autant plus qu'elles partagent un angle mort commun : le rôle l'auteur. Si l'importance des intentions auctoriales avait été reconnue dans l'étude de Forrest Ingram, les références à cette dimension ont depuis été évitées ou réduites au silence dans les deux pans de la recherche sur le recueil. Cette question n'est réapparue que récemment, dans l'approche rhétorique de Niccolò Scaffai, qui vise à comprendre la disposition choisie par l'auteur comme un appareil rhétorique générant des modes d'interaction entre les sens des textes individuels.

Dans le cadre plus général des approches critiques passées en revue, les études réunies dans le présent numéro thématique ouvrent de nouvelles pistes de

recherche sur le recueil, en envisageant les questions soulevées par ce type d'ensembles dans des perspectives nationales ou transnationales. Tout d'abord, les essais de René Audet, Mara Santi et Alessandro Viti présentent de nouvelles avancées dans la réflexion théorique sur le recueil de récits. Dans la lignée de l'approche lecturale qu'il a développée dans ses travaux précédents, René Audet voit le recueil comme une forme de polytextualité dans laquelle « l'interférence constante entre les strates textuelles conduit à la production d'un *entretexte* (littéralement, un espace-entre-textes), une plus-value de sens associé à l'ensemble constitué par le recueil ». Sur cette base, il propose une « poétique du recueil » (*poetics of collection*) basée sur des structures textuelles et des processus de lecture, tout en ouvrant le débat critique sur le recueil de récits en prenant en considération la « poétique de la diffraction » que le recueil partage avec d'autres genres narratifs contemporains, comme les recueils narratifs, les quasi-romans ou les romans fragmentés. Une mise en évidence des processus et effets du recueil caractérise également l'article de Mara Santi. Pourtant, son point de vue est moins lié au lecteur qu'à la dimension performative du recueil lui-même : la façon dont il produit du sens à travers un réseau d'identités dynamiques plutôt que par un certain nombre de caractéristiques formelles. Alors que l'étude de Santi cherche à intégrer les apports des approches italiennes, francophones et anglophones du recueil, Alessandro Viti précise pour sa part très utilement les enjeux de la tradition italienne du *macrotesto* pour un public peu familier avec cette tradition. Comme Audet, il souligne la nécessité d'une approche souple et pragmatique des macrotextes, qui soit notamment en mesure de rendre compte de l'expansion des possibilités et modalités narratives dont témoigne la littérature contemporaine.

Les articles de Rolf Lundén et Matthijs Duyck, en revanche, s'intéressent plutôt aux formes historiques du recueil. Pour Lundén, le *short story composite*, ainsi qu'il préfère le désigner, renvoie à une tradition de récits épisodiques qui a longtemps dominé la littérature occidentale. En outre, son travail situe le *short story composite* dans une perspective intermédiaire en le comparant au film à épisodes, dans lequel il identifie une tension entre les tendances centrifuges et centripètes analogue à celle qui sous-tend le *short story composite*. Dans son essai instructif et métathéorique, Matthijs Duyck retrace les différentes façons dont les spécialistes se sont référés au *Décameron* de Boccace pour soutenir leurs points de vue au sujet du *short story cycle*, qu'il s'agisse de la continuation ou de la rupture vis-à-vis du recueil de récits intégrés au sein d'un récit enchâssant. À son tour, Duyck plaide pour l'idée d'une continuité entre la tradition plus ancienne des récits encadrés et les cycles modernes en raison des dispositifs de liens internes qui peuvent également être décelés dans des textes historiques comme le *Décameron* ou *Les Contes de Canterbury*.

Comme nous l'avons déjà souligné, la question du recueil en tant que format éditorial, lié à d'autres formes polytextuelles mais aussi doté d'une spécificité, est particulièrement intéressante. Jusqu'à présent, elle n'a reçu que peu d'attention dans les études littéraires. Alexia Kalantzis ouvre à cet égard de nouveaux horizons dans son article sur le contexte éditorial du récit fin-de-siècle. Plus précisément, elle met en lumière les conséquences du passage de la revue au recueil par rapport aux différentes poétiques qui caractérisent ces supports éditoriaux.

Le présent numéro spécial comprend également trois études de cas italiens, situés à l'intérieur des cadres théoriques qui viennent d'être évoqués. Ils témoignent

de la richesse de la forme littéraire et de la grande variété des usages qui en ont été faits. Laura Nieddu analyse le travail de l'écrivain sarde Giulio Angioni, qui considère systématiquement ses récits comme des croquis ou des idées de base pour des romans à venir. Pour cette raison, des liens macro-textuels peuvent être trouvés aussi bien au sein d'un seul recueil de récits qu'entre les œuvres de fiction d'Angioni en général. Ainsi, son œuvre apparaît-elle comme une illustration exemplaire de l'importance de la transfictionnalité, non seulement au sein d'un seul recueil de récits mais aussi à l'échelle d'une œuvre entière. Comme le souligne Paola Casella dans le cas des *Nouvelles pour un an* de Luigi Pirandello, l'ampleur de l'entreprise de l'écrivain (le rassemblement de ses *Nouvelles* a été conçu pour comprendre 365 récits en vingt volumes) en fait un projet éminemment ambitieux, qui ne va pas sans remettre en question l'idée même de *short story cycle* en la poussant jusqu'à ses limites. La stricte organisation formelle du projet se heurte en effet à la difficulté (et, enfin, l'impossibilité) d'identifier des structures convaincantes de sens non seulement dans l'ensemble du recueil, mais aussi dans chaque volume individuel. Le lecteur reste sur l'impression que le projet ne vise une forme de cohésion macro-textuelle que pour l'annuler et la rejeter ensuite comme une idée mal conçue et irrémédiablement frappée d'impossibilité. *Le Château d'Udine* de Carlo Emilio Gadda, enfin, semble un cas tout à fait différent. Grâce à l'utilisation d'un appareil paratextuel particulièrement fourni et sophistiqué (titres, sous-titres, notes et commentaires), l'auteur a transformé un recueil de récits déjà publiés en revue en un véritable cycle qui établit (et joue avec) différents types de liens entre les textes. Pour cette raison, Giovanni Palmieri propose d'appeler le volume non seulement un macrotexte, mais un hypermacrotexte.

Dans l'ensemble, les essais réunis dans ce numéro démontrent largement la malléabilité et les multiples facettes du recueil, qui a conduit à de nombreuses approches critiques intéressantes et stimulantes, ainsi qu'à une variété infinie de textes littéraires fascinants.

Elke D'HOKER

KU Leuven

elke.dhoker@arts.kuleuven.be

Bart VAN DEN BOSSCHE

KU Leuven – MDRN

bart.vandenbossche@arts.kuleuven.be



René AUDET

To Relate, to Read, to Separate A Poetics of the Collection and A Poetics of Diffraction

Abstract

Within the context of contemporary French and Quebec literature, this paper reflects on the defining traits of a poetics of the collection. This poetics is based on internal structures as well as on the reading of texts. An investigation of the specific characteristics of recent texts allows me to reflect anew on collection-like narrative practices whose internal structure strongly resembles that of short story collections. The notion of diffraction enables me to define in general terms the tension characterizing these texts.

Résumé

À partir des contextes des littératures française et québécoise contemporaines, je me propose de réfléchir aux éléments de définition d'une poétique du recueil. Cette poétique convoque les architectures internes autant qu'elle prend en considération la lecture des œuvres. Un regard porté sur les singularités des corpus récents amène à ouvrir la réflexion sur des pratiques narratives connexes, dont l'économie interne les rapproche fortement des recueils ; la notion de diffraction permet de saisir de façon plus générale la tension propre à ces œuvres.

To refer to this article:

René AUDET, "To Relate, to Read, to Separate. A Poetics of the Collection and A Poetics of Diffraction", in: *Interférences littéraires/Littéraire interferenties*, February 2014, 12, "Cycles, Recueils, Macrotexes: The Short Story Collection in Theory and Practice", Elke D'HOKER & Bart VAN DEN BOSSCHE (eds.), 35-45.



Interférences littéraires Literaire interferenties

Multilingual e-Journal for Literary Studies

COMITÉ DE DIRECTION – DIRECTIECOMITÉ

David MARTENS (KU Leuven & UCL) – Rédacteur en chef - Hoofdredacteur
Matthieu SERGIER (UCL & Facultés Universitaires Saint-Louis), Laurence VAN NUIJS (FWO – KU Leuven), Guillaume Willem (KU Leuven – Redactiesecretaris)
Elke D'HOKER (KU Leuven)
Lieven D'HULST (KU Leuven – Kortrijk)
Hubert ROLAND (FNRS – UCL)
Myriam WATTHEE-DELMOTTE (FNRS – UCL)

CONSEIL DE RÉDACTION – REDACTIERAAD

Geneviève FABRY (UCL)	Nadia LIE (KU Leuven)
Anke GILLEIR (KU Leuven)	Michel LISSE (FNRS – UCL)
Gian Paolo GIUDICETTI (UCL)	Anneleen MASSCHELEIN (KU Leuven)
Agnès GUIDERDONI (FNRS – UCL)	Christophe MEURÉE (FNRS – UCL)
Ben DE BRUYN (FWO – KU Leuven)	Reine MEYLAERTS (KU Leuven)
Ortwin DE GRAEF (KU Leuven)	Stéphanie VANASTEN (FNRS – UCL)
Jan HERMAN (KU Leuven)	Bart VAN DEN BOSCHE (KU Leuven)
Marie HOLDSWORTH (UCL)	Marc VAN VAECK (KU Leuven)
Guido LATRÉ (UCL)	Pieter VERSTRAETEN (KU Leuven)

COMITÉ SCIENTIFIQUE – WETENSCHAPPELIJK COMITÉ

Olivier AMMOUR-MAYEUR (Université Sorbonne Nouvelle – Paris III & Université Toulouse II – Le Mirail)	Gillis DORLEIJN (Rijksuniversiteit Groningen)
Ingo BERENSMAYER (Universität Giessen)	Ute HEIDMANN (Universität de Lausanne)
Lars BERNAERTS (Universiteit Gent & Vrije Universiteit Brussel)	Klaus H. KIEFER (Ludwig Maximilians Universität München)
Faith BINCKES (Worcester College – Oxford)	Michael KOLHAUER (Université de Savoie)
Philip BOSSIER (Rijksuniversiteit Groningen)	Isabelle KRZYWKOWSKI (Université Stendhal-Grenoble III)
Franca BRUERA (Università di Torino)	Sofiane LAGHOUATI (Musée Royal de Mariemont)
Álvaro CEBALLOS VIRO (Université de Liège)	François LECERCLE (Université Paris Sorbonne – Paris IV)
Christian CHELEBOURG (Université de Lorraine – Nancy II)	Ilse LOGIE (Universiteit Gent)
Edoardo COSTADURA (Friedrich Schiller Universität Jena)	Marc MAUFORT (Université Libre de Bruxelles)
Nicola CREIGHTON (Queen's University Belfast)	Isabelle MEURET (Université Libre de Bruxelles)
William M. DECKER (Oklahoma State University)	Christina MORIN (Queen's University Belfast)
Dirk DELABASTITA (Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix – Namur)	Miguel NORBARTUBARRI (Universiteit Antwerpen)
Michel DELVILLE (Université de Liège)	Olivier Odaert (Université de Limoges)
César DOMINGUEZ (Universidad de Santiago de Compostella & King's College)	Andréa OBERHUBER (Université de Montréal)
	Jan OOSTERHOLT (Carl von Ossietzky Universität Oldenburg)
	Maité SNAUWAERT (University of Alberta – Edmonton)

Interférences littéraires / Literaire interferenties

KU Leuven – Faculteit Letteren
Blijde-Inkomststraat 21 – Bus 3331
B 3000 Leuven (Belgium)

Contact : matthieu.sergier@uclouvain.be & laurence.vannuijs@arts.kuleuven.be

TO RELATE, TO READ, TO SEPARATE A Poetics of the Collection and A Poetics of Diffraction

The short story, a minor though widespread and well-recognized genre, has seen the development of important critical traditions. Its singular characteristics, notably its brevity, both self-evident and difficult to grasp, have led to numerous studies and as many definitions. Throughout the 20th century, national traditions of criticism have tended to develop separately and are only slowly converging in an attempt to define the genre across its multiple distinct manifestations. Short story criticism has chosen a variety of approaches, ranging from the study of the short story's consistently fragile border with poetry to the analysis of the minimalistic narrativity of the texts, or the microcosmic nature of the worlds they represent. Sporadically, however, an issue has surfaced across the board, namely the mode of publication, and more specifically, the fact that the stories are gathered into one book, forming a larger work. Critical reviews in newspapers and cultural magazines rarely fail to point out that commenting on these works is not an easy task. Papers and essays that present a more or less panoramic portrait of the genre generally include a passage discussing the manner in which the stories are released, and mention their publication in the form of collections.¹ This is because the intrinsically fragmentary nature of volumes of short stories all at once defines the stories' mode of existence and renders the work as a whole elusive – thus establishing the work's status while complicating its very recognition.

Studies more explicitly focused on the practice of the story collection alternate between validation and comparison. Some examine the collection in relation to the novel, the 'major' genre, while others analyse its internal unity, whether lacking or compensated for. Research from a national perspective, particularly with regard to American literature, tends toward a sociocritical approach,² while other studies seek at all costs to assert the genre's identity – of this, the 'composite novel' is a case in point.³ The plurality of methodologies and hypotheses certainly confirms the richness of the story collection, but it also demonstrates its elusive character. The very large majority of research tends to consider the collection as a literary artefact and examines it as a static editorial product. Such studies emphasize the collection's formlessness while seeking through interpretation to attenuate its fragmentary quality. As a result, literary criticism on the story collection itself displays the mosaicked nature of collections, in correlation with specific works and national particularities.

1. See for example Michel GUISSARD, *La Nouvelle française. Essai de définition d'un genre*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2002, and François GALLAYS & Robert VIGNEAULT (eds.), *La Nouvelle au Québec*, Montréal, Fides, 1996.

2. J. Gerald KENNEDY (ed.), *Modern American Short Story Sequences. Composite Fictions and Fictive Communities*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

3. Maggie DUNN & Ann MORRIS, *The Composite Novel. The Short Story Cycle in Transition*, New York, Twayne Publishers/Toronto, Maxwell Macmillan, 1995.

Would it be possible, without lapsing into blandly universal observations, to approach the practice of the collection differently, to open up a broader and less constrained critical perspective? The answer is perhaps to be found in a poetics of the collection, which would allow us to view it as a process producing its own effects. This would be an approach based on the intrinsic possibilities of the collection, and not on its immediate limits. It is from this angle that I propose to study the phenomenon of the collection, from its outer layers down to its core. The collection may be understood here as the sum total of the effects it produces, as well as a form of writing, a form so common that it spreads outside of the short story as well as the other short genres conventionally associated with it. In this way, a poetics of the collection may be defined,⁴ which would offer a complementary, perhaps even foundational, approach to any analysis of short story collections.

1. DEFINING A POETICS OF THE COLLECTION

The short story has given rise to a rather large body of criticism and theory. How can we define a poetics of the collection, while taking into account the diversity and abundance of the existing research? In order to develop a broader perspective on the collection, it seems necessary to focus on the process of collecting and its theorisation, rather than to dwell on specific cases. From the outset, the central question concerns indeed the very definition of the collection. Though it is a form common to both literature and publishing, the question remains fundamental, both for defining the corpus and for defining individual works. My aim here, however, is not so much to establish such a definition, as to remain alert to its possible extensions. How can we go beyond its simple status as editorial format, even while recognising this functional and necessary relationship between the collection and the short story? Defining a poetics, we must remember, is an act of engaging in a reflection on literary possibilities. Thus we may illustrate what already exists, as well as what may come to be within a literary practice. Gérard Genette sums this up by rightly stating that poetics is not only “the general theory of literary forms”, which completes the activity of criticism, but also “an exploration of the various *possibilities of [literary] discourse*”.⁵ The question is, in other words, what can a collection be? Approached from the angle of poetics, this question falls within the framework of a description of literary *forms*, but which forms can we speak of in the case of the collection? How are we to address that which emerges indirectly and belongs to the interval created between the stories? The vicarious existence of the collection, so to speak, restrains from the outset the pretence of defining it from the standpoint of poetics. And the two most common ways to deal with this situation – the recourse to the author’s intentions and the study of the publication history of the texts – have always seemed to me questionable ways of bypassing the problem.

Rather than considering only the authors’ creative strategies, it seems worthwhile to focus on the effects produced by the practice of the collection. An ap-

4. I remind readers that I am speaking from a francophone perspective, in which the word “recueil” is used to designate all collections, cycles and other synonyms commonly used in English to name the practice.

5. Gérard GENETTE, “Criticism and poetics”, in: Tzvetan TODOROV (ed.), *French Literary Theory Today. A Reader*, translated by R. Carter, Cambridge/Paris, Cambridge University Press/Éditions de la Maison des Sciences de l’homme, 1982, 9-10.

proach based on the reader's experience allows us to avoid being ensnared in a discourse revolving around the author's claims, which, however sincere they may be, cannot, as we know, be confirmed by the work itself. And yet, accompanying discourses are legion in collections: texts appearing on the back cover, author or third-party prefaces, comments made during interviews or in critical texts all favour the idea of a form of construction, the feeling that there is an internal unity to the collection. This perception of a construction proves infinitely variable, depending on the reader and the context. It is this myth of the collection's unity that I have identified and attempted to debunk in my book *Des Textes à l'œuvre. La Lecture du recueil de nouvelles*,⁶ and that Gerald Kennedy sums up rather effectively: "textual unity, like beauty, lies mainly in the eye of the beholding reader".⁷

Once we have removed unity as a marker to define the collection, it becomes necessary to consider what other effects the collection may produce. If we move beyond stylistic and thematic processes in our analysis, there emerges a poetic approach that allows us to describe what the work proposes from the reader's standpoint. By rejecting certain commonplaces, such as the classification of works premised on a supposed internal unity (i.e. "recueils homogènes/hétérogènes", "recueils thématiques", or "recueils-ensembles"),⁸ we may elect different approaches – such as theories of reading, narrative and fiction – and focus on phenomena stemming from the reading experience.

2. DEFINING A POETICS OF THE COLLECTION BASED ON READING

The two phenomena I intend to highlight here are not a given, they are not inherent features, but rather symptoms of the *performance* of works taking the form of collections. This performance is based on elements and clues that cause the reader to adopt a particular interpretive strategy.⁹ Thus, the first of these phenomena, the totalizing effect, refers to the tendency to read the collection as a whole and not as a random conglomerate. This effect is purely a product of the reader's attitude, though it is in part caused by various mechanisms surrounding the collection: from suggestions formulated by literary reviews of the works to the collections' (highly tendentious) paratext, as well as the general sense that the texts are interconnected. If the reader, after his perusal of the work, does not perceive the object as a simple aggregate resulting from a more or less random selection of texts, this is indeed an effect produced by the collection and the circumstances surrounding its reading; it is not an innate characteristic of the book. The meeting of these diverse parameters, the calibration of their effects based on individual readers' perception

6. René AUDET, *Des Textes à l'œuvre. La Lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Éditions Nota bene, 2000, 51, *et sq.*

7. J. Gerald KENNEDY, "Introduction: The American Short Story Sequence – Definitions and Implications", in: J. Gerald KENNEDY (ed.), *Modern American Short Story Sequences*, ix.

8. Notions of homogeneity and heterogeneity were revived by André Carpentier and Denis Sauv   ("Le recueil de nouvelles", in: François GALLAYS & Robert VIGNEAULT (eds.), *La Nouvelle au Québec*, Montréal, Fides, 1996, 11-36), whereas René Godenne (*La Nouvelle*, Paris, Champion, 1995)) proposed the categories of "recueils thématiques" and "recueils-ensembles", to name only those, in the wake of comments by Marcel Arland on his own work.

9. In this way, this interpretive strategy falls between the meaning of the work (Umberto Eco's *intentio operis*) and genre-based reading shaped by intertextual parameters, that is, by a memory of the reading experience of related works (Richard SAINT-GELAIS, "Rudiments de lecture polici  re", in: *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1997, 75, 789-804).

and their sensitivity to different recurring motifs within the collection explain the potential variability of readings generated by these mechanisms of totalizing effect.

The perception of a cross-linking is the second, and perhaps the most obvious, reading phenomenon related to the poetics of the collection. Very often, books give us the sense that the texts are part of a network, an organisation that exceeds them. About John Updike's short stories, Robert M. Luscher states that the "stories [are] driven by a coalescing network of incidents and images",¹⁰ thus maintaining the idea that the reader is led to derive meaning and order from a series of proposed elements. This interpretive strategy is then guided by a search for links and transtextual connections, suggested by the table of contents, by the book's structure, by lexical fields, etc. However, the perception of this cross-linking effect is not only based on suppositions and vague impressions: it stems from the clear presence of recurring elements within the short stories. Repeated words or phrases, similar narrative situations (the use of a same type of narrator or an identical plot pattern), a similar intertextual motif found in various texts (elements borrowed from a single work), recurring themes and the sharing of a common fictional world are certainly instrumental in creating the impression that the texts are not entirely independent from one another. It is by observing these recurring elements that the reader develops hypotheses or, in fact, abductive inferences: if a character appears in the first two short stories of the collection, the reader can state that he or she will likely be present throughout the book, thus confirming a shared world among the texts; or perhaps the co-presence of a recurring autodiegetic narrator and the anaphoric use of a sentence may confirm the pervading impression that the texts within the collection are highly connected. However, it is important to remember that the idea of a web spun between the texts remains the result of the reader's decision to pay attention to recurring elements – one may not have noticed them – and to attribute meaning to them, a meaning that the collection does not fail to produce through its very form:

The work involved in organising the series (the collection) indeed consists in uniting the short stories by their edges. This collage, this assembly produces sometimes unexpected, sometimes even incongruous connections. But these encounters inevitably generate meaning. In other words, to publish a collection, however heterogeneous, is to classify. And to classify, is to leave open, sometimes despite oneself, to new meaning.¹¹

Combining formal and contextual processes, the collection is an impressive inference-producing device.

By outrightly rejecting the essential unity of collections, I have sought to demonstrate the mechanisms involved in their reading. In this way, it is possible to focus on the relationship – the tension – existing between the whole and its parts. This problem is often dealt with in critical analyses of short story collections, but mostly inconsistently, because of a refusal to approach collections from a reader's

10. Robert LUSCHER, *John Updike. A Study of the Short Fiction*, New York, Twayne Publishers, 1993, xii.

11. "Le travail d'organisation de la série (du recueil) consiste en effet à réunir les nouvelles par leur frange. Ce collage, ce montage produit des rapprochements parfois inattendus, parfois même incongrus. Mais ces rencontres génèrent inévitablement du sens. En d'autres termes, publier un recueil, même hétérogène, c'est classer. Et classer, c'est ouvrir, même malgré soi, à une signification" (André CARPENTIER & Denis SAUVÉ, "Le recueil de nouvelles", 15; our translation).

standpoint. Moreover, writers seem to eagerly seek this sharp tension produced by the collection, as it affords the opportunity to cultivate within their literary world-view a fertile ambiguity. An approach based on reading theory offers the possibility to recognize, on the one hand, the organic whole formed by the assembled stories, and, on the other, the – editorial and semantic – independence of the stories themselves, thus revealing the curious relationship between the completeness of the texts and their complementarity. It is therefore important to favour a dual reading process, as the collection can be seen to contain two textual strata: the texts themselves, to be read in juxtaposition, and the cross-linked whole, as perceived by the reader. These levels of attention given to the collection cannot be completely dissociated from one another, but we must be able to distinguish them, in order to better understand the effects and meanings that stem from specific processes and contextual variables. Conversely, the constant interference between the textual strata leads to the production of an *entretex* (literally, an ‘in between text’), a semantic surplus value associated with the whole formed by the collection. In poetry, Neil Fraistat uses the term “contexture” to describe the hybrid textuality formed by the reading of the poems and the group to which they belong¹². This focus on the tension inherent in the collection appears fundamental to the study of the practice. It is consequently impossible to view the collection as a simple editorial artefact, given its strong impact on the reading of individual stories, just as it is inadmissible to reject the individuality of the texts in order to view the collection as a (pseudo) unified whole. The observations made here about the story collection can easily be extended to other types of collections – particularly of poetry and essays. With the help of seminal work by Neil Fraistat and Jean-Marie Gleize (in poetry), as well as Irène Langlet, Dominique Combe and François Dumont (about the essay), it is possible to identify common dimensions within the three practices. First, there is the recognizable nature of the collection: it can be recognized through the processes it develops and through its internal dynamic: the relationship between autonomy and dependence, between variety and communication as described by Michel Butor.¹³ The collection, regardless of genre, also constitutes a singular embodiment of the idea of the book. It is singular because of the solutions used by the collection to overcome the difficulties related to materially assembling individual texts, but also because it constitutes a distinct practice when compared with the conventional form of the book. What is more, collections of poetry, essays and short stories are characterized by the idea of a composition, ranging from allusive connections to complex architectures. The transversality observed among the three genres suggests the possibility of a general poetics of the collection, which would constitute a poetics of quilting.¹⁴ The term ‘quilting’ is to be understood in connection with the subsequent publication of a text that first appeared in another format (in a magazine, for example; this editorial sequence is highly significant for essays). This quilting is also to be perceived as a form of stitching: the collection leads to the inclusion of a text in a polytextual¹⁵ publication regime that favours marks of intratextuality: “The

12. Neil FRAISTAT, *The Poem and the Book. Interpreting collections of Romantic Poetry*, University of North Carolina Press, 1985, 4.

13. Robert MELANÇON, “Entretien avec Michel Butor”, in: *Études françaises*, 1975, 11, 1, 67-92.

14. In French, we use the term *reprise*, which conveys the dual meaning explained hereafter.

15. Bruno Monfort develops the notion of polytextuality, in a very enlightening paper (“La nouvelle et son mode de publication. Le cas américain”, in: *Poétique*, 1992, 90, 153-171).

act of ‘quilting’ establishes a novel context, created by the gathering of otherwise dispersed texts; in this way, it leads to a relational reading, insofar as the texts are likely to be influenced by their surroundings.”¹⁶ As we can see, a transverse poetics of the collection sheds light on the tension between the whole and its parts that is inherent in such works, and reveals the foundations of a cross-linking dynamic, through which elements become connected without losing their independence. The polysemic idea of quilting offers a good illustration of the underlying processes involved in writing and reading a collection.

3. WRITING A COLLECTION: A FEW PROCESSES

To conceive of a poetics of the collection is thus to consider the possibilities afforded by the practice, to define the toolbox and playground at the writer’s disposal, and to consider the potential territory available to the reader. A survey of contemporary works, in my case those published in Quebec during the 80s, 90s and 2000s, allows us to observe the extent to which authors invest not only in the writing of short stories, but also in the writing of collections. The Quebecois short story oscillates between a close attention to form and an exploration of intimist themes, and is invariably characterized by a focus on the density and the poetic nature of language (by allusiveness or the resurgence of oral traditions).¹⁷ This inventiveness can also be observed in the writing of collections, which prove more useful than ever for the publication of short stories, since the magazines devoted to the genre, created in the 1980s, either no longer publish or have lost their former prestige. A study of the poetics of the collection reveals that the collection in itself mobilizes a strong creative investment, which can be witnessed through a wide variety of processes and strategies. In particular, three central approaches to the architecture of collections are explored in Quebecois literature (though they are not specific to Quebec); they will be briefly presented in what follows.

First, we can observe a rather inventive approach to the formal architecture of collections. Their internal organisation appears to be carefully thought out, and, from the outset, the paratext reveals a focus on composition (in the table of contents). Common practices lend a ready structure to the short stories: the triptych is frequently used, with sections displaying a thematic coherence highlighted by their titles. We also find interesting variations of this: Paul Zumthor’s *La Porte à côté*, for example, introduces sections defined by genre (“Récits”, “Esquisses”, and “Médiévales”). Some works also insert interconnected short stories throughout the collection, creating a form of interrupted continuity among the individual texts, which is immediately apparent in the table of contents. In *Les Aurores montréalaises*, Monique Proulx inserts at intervals a series of letters addressed to existing cultural figures, which serve to express and pay tribute to the mix of cultures and ethnic origins that characterizes Montreal, Quebec’s largest city. The table of contents

16. “Le geste de reprise est responsable de l’établissement d’un contexte inédit, celui créé par le rassemblement de textes autrement dispersés; de la sorte, il suscite une lecture relationnelle, dans la mesure où ces textes sont susceptibles d’être influencés par leur entourage” (René AUDET, “Le recueil: enjeux poétiques et génériques”, thèse de doctorat, Université Laval, 2003, 233. [online version: <http://search.proquest.com/docview/305272672>]; our translation).

17. Regarding the Quebecois short story published between 1995 and 2010, see René AUDET & Philippe MOTTET (eds.), *Portrait d’une pratique vive. La nouvelle au Québec (1995-2010)*, Québec, Nota bene, 2013.

reveals this technique, which also becomes apparent when the reader leafs through the pages, as the inserted texts are printed in italics. Finally, structuring methods are sometimes borrowed from other art forms. Thus, Gilles Pellerin's *Les sporadiques aventures de Guillaume Untel* has a strong affinity with the typical structure of the sonata, with three sections bearing the following titles: "Dodecagonale: a piacere", "Scherzo", and "Finale". It is important to note that these different architectural structures have little to do with the texts themselves, but they do define a reading context and a certain direction.

The narrative architecture also plays an important role in the writing of contemporary Quebecois collections. The intent to organize the texts on a narrative level is clear. Like Monique Proulx's inserted stories, some collections introduce at regular intervals a series of short stories that present a recurring character, who has a particular status (these stories act as a sort of narrative framework). Thus, the character of the grandmother reappears in texts placed at the end of each section of Normand de Bellefeuille's *Ce que disait Alice*. In some cases, the character is the protagonist of every story, as witnessed in Élise Turcotte's *Caravane*, which presents a series of (non-consecutive) episodes in the life of Marie. However, the sharing of a fictional world is not required: a common motif, such as the stages of human life, can suffice. The stories in Monique Proulx's first collection, *Sans coeur et sans reproche*, depict a life sequence (from birth to death, through childhood, adolescence, and adult life), while also presenting a series of different characters who bear the same names (the protagonists are all named either Françoise or Benoît). Finally, in a subtler manner, a recurring character named Thomas, in Éric Furlanty's *La mort en friche*, creates a more discrete connection between the stories, as Thomas is sometimes the protagonist, sometimes a secondary character, or even simply a family member or someone named in passing. Together with Thierry Bissonnette, I have proposed to link these creative strategies with the collection's potential for developing formal *peripeteia*.¹⁸ These would be less restrictive forms of narrativity that do not necessarily revolve around a storyline, but rather center on tension, progression, or a shift in focus. The hypothesis is that the collection develops its own kind of *peripeteia* based on the texts' temporality or the work's internal configuration.¹⁹ These narrative methods in the writing of collections are particularly frequent in contemporary Quebecois short stories.

By framing the texts within a shared fictional world, many collections mobilize various processes that contribute to the development of a fictional architecture. This possibility is of course not specific to the practice of the collection. Fiction theory reminds us that each narrative text builds its own specific world; and yet, some texts share the same world, as witnessed in cycles, sequels, and series revolving around a given protagonist. The writing of the collection offers an original take on this process, which can assume a variety of forms. The aforementioned *Caravane* illustrates the simplest case, that of a shared world throughout the collection: a total fictional coherence leaves no space for ambiguity. Anne Legault's *Récits de Médilbault*

18. René AUDET & Thierry BISSONNETTE, "Le recueil littéraire, une variante formelle de la péripétie", in: René AUDET & Andrée MERCIER (eds.), *La Narrativité contemporaine au Québec. Tome I. La littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, 15-43.

19. We identify three types of formal *peripeteia* specific to the collection: sequentiality and transformation of events, plot-based configuration and distanced enunciation, and narrative cognitive framework.

presents a slight variation, as one must read the first three stories to realize they share a common world, because the first two are set in such different time periods that the reader may be led to believe they take place in autonomous worlds. This process may also take on more ambiguous forms, as in collections where the stories present a certain ontological affinity. Bertrand Bergeron, for example, published texts in which the fictional universes are clearly connected, though it is impossible to determine whether or not they are the same.²⁰ The manipulation of fictional correlations can also be played out on another level. Many collections, such as Christiane Frenette's *Celle qui marche sur du verre*, or Nicolas Dickner's *L'Encyclopédie du petit cercle*, propose fictional frameworks that confirm the work as a whole, by creating a coherence within the fictional world itself. In Dickner's book, a foreword tells the story of the collection's genesis: the author experiencing writer's block finds inspiration in the discovery of a mysterious (and fictional) encyclopaedia, excerpts of which are found at the beginning of each of the stories in the collection. These strategies, which seem to reinvent Boccaccio's *cornice* in his *Decameron*, help to more firmly establish the links that lead us to read the collection as a coherent whole.

4. TOWARDS A POETICS OF DIFFRACTION

Without a doubt, these writing processes demonstrate the vitality of the contemporary short story. It is nevertheless relevant, with regard to today's narrative writing in general, to examine how the short story fits into the larger picture. Three cases merit closer scrutiny and, in turn, raise three questions. With the diversification of processes related to the internal architecture of short story collections, there comes a marked increase in works that can be described as quasi-novels. Characterized by a strong fictional coherence, Pierre Yergeau's *Du virtuel à la romance* (in Quebec), and Antoine Volodine's *Des Anges mineurs* (in France) are based on a series of recurring characters, a fairly limited number of settings, and repeated intertextual references throughout the stories. Others present strong fictional frameworks, riddled with metafictional indicators that reiterate the overall unity of the whole they serve to designate, creating as a result a fragmented and yet densely woven and organic whole. Hence the question raised by this first case: when is a collection no longer a collection?

Complementary to this research on the short story is the practice of many contemporary works to present themselves as collections of narrative texts, rather than collections of short stories. A creative play on genres thus appears, causing many to reject the more conventional label of the short story. Some prefer the term *histoires*²¹ – among the books released by Le Quartanier, a Quebec publisher, Raymond Bock's *Atavismes* uses this term to evoke a national cultural heritage, whereas Samuel Archibald's *Arvida* refers, through its *histoires*, to a local folkloric custom perpetuated by the people of Arvida. While these works explore the possible extensions of the short narrative genre, others bypass tradition in favour of pure invention. This phenomenon, described by Sabrinelle Bedrane,²² is par-

20. As seen for example in "Le monde aurait un nom" and "La soustraction" in *Visa pour le réel*.

21. The French term for 'short story' is 'nouvelle', whereas 'histoire' means both 'story' and 'history'.

22. Sabrinelle BEDRANE, "Titres et pratiques génériques de l'extrême contemporain. Les recueils de formes brèves", in: *La Licorne*, 79 (2006), 339-354.

ticularly common in contemporary French literature, where Antoine Volodine's *narrats* mirror J.M.G. Le Clézio's *romances* and Jérôme Garcin's *vidas*. The use of new or revisited labels (such as *vies*, or narratives that blur the lines between fiction, reality and biography) shifts readers' horizon of expectations, and begs a number of questions on their status: do these works still belong to the genre of the short story? Can they be considered collections of short stories? Is there something to be gained in doing so?

A third demonstration of the vitality of contemporary narrative can be found in novels that reject strong internal cohesion in favour of manifest fragmentation. This pluralized form may be seen as a defining aspect of certain literary projects, as witnessed for example in the thoughts, anecdotes, and portraits shared by the protagonist of Éric Chevillard's *La Nébuleuse du crabe*, or in the 500 micronarratives with which Régis Jauffret draws a portrait of ordinary life in *Microfictions*. Internal multiplicity is also expressed through multiple storylines, such as the three intersecting narratives in Nicolas Dickner's novel *Nikolski*, or those, more distantly connected, of Oliver Rohe's *Un Peuple en petit*. These books have much in common with episodic novels, in which the many assembled anecdotes end up shaping an overall narrative framework, as witnessed, for example, in Dany Laferrière's *L'Odeur du café*. The writers of such works clearly view discontinuity, accumulation, and a mosaicked portrait of the world as an added value. Following the point of view adopted here, the question would be whether or not a fragmented novel can be considered a collection.

This survey of contemporary narrative – to which one could add the field of digital literature which is known for its play on brevity, accumulation, and cross-linked narratives – effectively highlights the polymorphous resurgence of short genres and of the dynamics of tension inherent in the collection. It is important to grasp the dynamics within this new configuration of contemporary literature, where collections aspire to be novels, and novels masquerade as collections. One simple way to account for this would be to say that the poetics of the collection tends to detach itself from the genre of the short story to occupy the entire narrative domain. This proposal, however, proves insufficient, as it comes up against the contradictions which result from the attempt to transpose the form of the collection onto works that reject this form of composition. The question requires a more comprehensive look at contemporary poetics. As I argued at the beginning of this paper, when regarding the poetics of the collection we must focus less on forms – which are of an infinite variety – and more on processes. To explain the collections' internal mosaic, it is important to determine what constrains the writing and to figure out the dynamics of the works. They represent a world in which unity is lacking (or inappropriate). Views, character roles and stories are disjointed, fragmented, as if the text, the narrative voice and the plot had been put through a prism that decomposed their complexity. They are, in a word, diffracted. Such works are dominated by poetic elements: their discontinuity and their multiplicity result in a mosaicked textuality, which contains frequent and obvious interruptions. However, as inheritors of the interpretive strategies associated with the form of the collection, they are not without meaning or direction, and they remain perfectly legible: "The originality of these forms [...] lies in the genre-related ambiguity of the 'collection', in the peculiar association of brevity and connectedness, of the intruding elements

and the system: ‘the strongest opposition is that of things at once connected and dispersed, of the system and the intruding elements’.”²³ By shifting the paradigm of the collection to the more general paradigm of the novel and the book, contemporary fiction presents readers with profuse and impressive literary projects – works such as Mark Z. Danielewski’s *House of Leaves*, and Reif Larsen’s *The Selected Works of T.S. Spivet* can be viewed as spectacular illustrations of the current tendency. The fact that these works multiply spaces of textuality, their obvious patchwork quality, and their borrowed textual elements lead to continuous interruptions, diversions and digressions, thus contributing to the overall impression that discontinuity has been raised to the level of organizing principle.

This diversity within contemporary narrative, which can better be accounted for by a poetics of diffraction, is characterized by three main processes that give each work a particular form. Many books raise complex textuality to the level of theme and explicitly represent it in such a way that the image of the text sheds its conventional invisibility in favour of a constant self-referentiality. The novels are made up of notebooks, and juxtapose various ‘sources’ – elements highlighted by the layout and dramatized through the use of graphic elements or regular textual interruptions. Books such as Daniel Canty’s *Wigram* or François Bon’s *L’Incendie du Hilton* tend to prevent a full immersion into their fictional worlds through the simple power of narrative language, and make use of elements that undermine mimetic representation – the reader, in the role of the investigator, must reconstruct the coherence of the ‘file’ he is consulting.

To this dramatization of the text can be added two possible approaches to narrative and discursive fragmentation. The first, which calls to mind the organizing principles used in ensemble films such as *Babel* or *Magnolia*, mobilizes brevity and the collecting of contents. The works’ dynamics, based on the tension between the whole and its parts, can be illustrated in terms of the relationship existing between a nucleus and its electrons: a common element unites the portions of text, acting as a narrative substratum around which the stories and spoken words gravitate. The previously mentioned books by Yergeau and Turcotte, as well such ‘novels’ as Caroline Lamarche’s *Le Jour du chien*, David Leblanc’s *La Descente du singe*, and Alain Nadaud’s *L’Archéologie du zéro* all make use of this episode-based format, displaying a fascination for brevity and repetition. These works represent a world in which coherence is recovered through repetitive movements or unexpected coincidences. In comparison, the second approach to narrative fragmentation favours unreliable perceptions and increased representational complexity. Multiple narrative and fictional layers create countless possibilities, scenarios and representations that make any interpretation of the fictional world and its events uncertain. The cohesion and coherence of the narrative voice is often undermined and we commonly witness an encyclopaedic frenzy or a desire to exhaust reality. Olivier Rolin’s *L’Invention du monde*, Jean-François Chassay’s *Les Ponts*, Christian Gailly’s *Nuages rouges*, and Rober Racine’s *Les Vantours de Barcelone* all seek to provoke a saturation effect, through a sort of defocusing process in which the narrative is either based on a possibility or results from an aim to represent reality indirectly, as if through a distorting glass.

23. “L’originalité de ces formes [...] tient à l’ambiguïté générique de la dimension ‘recueil’, à la jointure particulière entre les formes brèves et le ‘lié’, entre l’intrus et le système: l’opposition la plus profonde est celle du lié et de l’épars, du système et de l’intrus” (Sabrinelle BEDRANE, “Titres et pratiques génériques de l’extrême contemporain”, 345; Bedrane is quoting Pascal Quignard; our translation).

*

* *

In this way, a poetics of diffraction has much in common, in its features and methodological principles, with the poetics of the collection described earlier. Both shift the focus in order to examine the possibilities afforded to narrative practice, thus opening up various avenues of expression and world representation. Many different yet complementary processes have shaped the expectations of readers, who, in turn, mobilize interpretive strategies to negotiate the distance between the ideal of the book embodied by the novel and the impossible diversity associated with the random gathering of texts. The proposition of short story collections is indeed that of letting readers develop a relative semantic and aesthetic coherence based on the tension between the whole and its parts. In light of this potential, the poetics of diffraction may be considered an extension and an enhancement of the poetics of the collection, as well as a fresh approach to examining contemporary narrative: “Contemporary narrative would thus be characterized by various processes of diffraction, which fragment text, story and meaning, to advocate a representation of the world that rejects all simplifying and univocal discourse”.²⁴ This fruitful dialogue between the collection and the novel shows indeed that there is much to be gained in identifying processes intrinsic to the short story, often considered in isolation, and transposing them to the whole of contemporary narrative, which benefits from the literary and aesthetic advances of this ‘minor’ genre.

Translated by Nathalie Roy

René AUDET

CRILCQ / Université Laval, Québec

24. “Le récit contemporain se caractériserait ainsi par diverses opérations de diffraction, qui fragmenteraient le texte, le récit et le sens, au profit d’une saisie du monde qui refuse un discours unique et simplificateur” (René AUDET, “Roman éclaté ou diffraction narrative et textuelle? Repères méthodologiques pour une poétique compare”, in: *Voix et images*, 2010, 106, 26. [online version: <http://www.erudit.org/revue/vi/2010/v36/n1/045232ar.html>].



Rolf LUNDÉN

Centrifugal and Centripetal Narrative Strategies in the Short Story Composite and the Episode Film

Abstract

The article discusses the unifying and disintegrating narrative strategies of a form of episodic narrative called the short story composite, or short story cycle, and will be compared with the episode film. In the first part of the article the view that the short story composite is a comparatively recent phenomenon is questioned, the argument being that the genre rather stems from a very long tradition of episodic narrative art and literature being a modern variant of, for instance, the ancient Greek and Roman 'novel'. The latter half of the text focuses on the friction in the short story composite and the episode film between the centripetal and the centrifugal narrative forces. Attention is paid to both the many cohesive narrative forces and even more to elements of indeterminacy, often neglected by scholars, such as the fact that these narrative forms basically are open works. Their centrifugal manoeuvrings de-emphasize causality and linearity; they downplay end-orientation and closure; they question retrospective patterning. By means of ellipses and shifting focalizers, protagonists, and settings, they create a fragmented, unreliable world.

Résumé

L'article décrit les stratégies narratives d'unification et de désintégration dans une forme de récit épisodique que l'on peut appeler le *short story composite* ou le *short story cycle*, et qui sera comparée avec le film à épisodes. Dans la première partie de l'article, l'idée selon laquelle le *short story composite* est un phénomène relativement récent est remise en question, l'argument étant que le genre découle plutôt d'une très longue tradition de récits épisodiques, et que la littérature n'est qu'une variante moderne du « roman » grec et romain. La seconde partie de l'article se concentre sur la tension entre forces narratives centripètes et centrifuges dans le *short story composite* et dans le film à épisodes. L'attention est portée à la fois aux nombreuses forces de cohésion du récit et aux éléments d'indétermination, souvent négligés par les chercheurs, comme le fait que cette forme du récit constitue fondamentalement une œuvre ouverte. Les stratégies centrifuges désaccentuent la causalité et la linéarité, minimisent l'orientation vers le dénouement et la conclusion, mettent en cause la structuration rétrospective du récit. En recourant à des ellipses et en changeant focalisateurs, protagonistes et contextes spatiaux, ils créent un monde fragmenté et peu fiable.

To refer to this article:

Rolf LUNDÉN, "Centrifugal and Centripetal Narrative Strategies in the Short Story Composite and the Episode Film", in: *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, February 2014, 12, "Cycles, Recueils, Macrotexts: The Short Story Collection in Theory and Practice", Elke D'HOKER & Bart VAN DEN BOSSCHE (eds.), 49-60.



Interférences littéraires Literaire interferenties

Multilingual e-Journal for Literary Studies

COMITÉ DE DIRECTION – DIRECTIECOMITÉ

David MARTENS (KU Leuven & UCL) – Rédacteur en chef - Hoofdredacteur
Matthieu SERGIER (UCL & Facultés Universitaires Saint-Louis), Laurence VAN NUIJS (FWO – KU Leuven), Guillaume Willem (KU Leuven – Redactiesecretaris)
Elke D'HOKER (KU Leuven)
Lieven D'HULST (KU Leuven – Kortrijk)
Hubert ROLAND (FNRS – UCL)
Myriam WATTHEE-DELMOTTE (FNRS – UCL)

CONSEIL DE RÉDACTION – REDACTIERAAD

Geneviève FABRY (UCL)	Nadia LIE (KU Leuven)
Anke GILLEIR (KU Leuven)	Michel LISSE (FNRS – UCL)
Gian Paolo GIUDICETTI (UCL)	Anneleen MASSCHELEIN (KU Leuven)
Agnès GUIDERDONI (FNRS – UCL)	Christophe MEURÉE (FNRS – UCL)
Ben DE BRUYN (FWO – KU Leuven)	Reine MEYLAERTS (KU Leuven)
Ortwin DE GRAEF (KU Leuven)	Stéphanie VANASTEN (FNRS – UCL)
Jan HERMAN (KU Leuven)	Bart VAN DEN BOSCHE (KU Leuven)
Marie HOLDSWORTH (UCL)	Marc VAN VAECK (KU Leuven)
Guido LATRÉ (UCL)	Pieter VERSTRAETEN (KU Leuven)

COMITÉ SCIENTIFIQUE – WETENSCHAPPELIJK COMITÉ

Olivier AMMOUR-MAYEUR (Université Sorbonne Nouvelle – Paris III & Université Toulouse II – Le Mirail)	Gillis DORLEIJN (Rijksuniversiteit Groningen)
Ingo BERENSMAYER (Universität Giessen)	Ute HEIDMANN (Universität de Lausanne)
Lars BERNAERTS (Universiteit Gent & Vrije Universiteit Brussel)	Klaus H. KIEFER (Ludwig Maximilians Universität München)
Faith BINCKES (Worcester College – Oxford)	Michael KOLHAUER (Université de Savoie)
Philip BOSSIER (Rijksuniversiteit Groningen)	Isabelle KRZYWKOWSKI (Université Stendhal-Grenoble III)
Franca BRUERA (Università di Torino)	Sofiane LAGHOUATI (Musée Royal de Mariemont)
Álvaro CEBALLOS VIRO (Université de Liège)	François LECERCLE (Université Paris Sorbonne – Paris IV)
Christian CHELEBOURG (Université de Lorraine – Nancy II)	Ilse LOGIE (Universiteit Gent)
Edoardo COSTADURA (Friedrich Schiller Universität Jena)	Marc MAUFORT (Université Libre de Bruxelles)
Nicola CREIGHTON (Queen's University Belfast)	Isabelle MEURET (Université Libre de Bruxelles)
William M. DECKER (Oklahoma State University)	Christina MORIN (Queen's University Belfast)
Dirk DELABASTITA (Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix – Namur)	Miguel NORBARTUBARRI (Universiteit Antwerpen)
Michel DELVILLE (Université de Liège)	Olivier Odaert (Université de Limoges)
César DOMINGUEZ (Universidad de Santiago de Compostella & King's College)	Andréa OBERHUBER (Université de Montréal)
	Jan OOSTERHOLT (Carl von Ossietzky Universität Oldenburg)
	Maité SNAUWAERT (University of Alberta – Edmonton)

Interférences littéraires / Literaire interferenties

KU Leuven – Faculteit Letteren
Blijde-Inkomststraat 21 – Bus 3331
B 3000 Leuven (Belgium)

Contact : matthieu.sergier@uclouvain.be & laurence.vannuijs@arts.kuleuven.be

CENTRIFUGAL AND CENTRIPETAL NARRATIVE STRATEGIES in the Short Story Composite and the Episode Film

Many critics have held that the central interest of human beings is to create a predictable world, and that this urge makes them advocate the integral unity and the internal purposiveness of, for instance, a literary text. Let me give an initial example of such attempts at harmonizing. Angela Carter's *The Bloody Chamber* consists of ten loosely linked stories. Critics have suggested various ways of creating structural and thematic unity among them. Margaret Atwood sees a tripartite structure: "*The Bloody Chamber* is arranged according to categories of meat-eater; three cat family stories, followed by 'Puss-in-Boots' as a kind of comic coda; three wolf-family stories at the end; and three ambiguous supernatural creatures – erl-king, snow-child, female vampire – in the middle".¹ Lucie Armitt interprets the ten stories as compulsive repetitions of one and the same story; there are only one male and one female protagonist that undergo continuous metamorphoses.² Aiden Day states that the last story of the composite, "Wolf-Alice", is a "kind of summary of the collection's preoccupations and perspectives as a whole".³

This article will in part be devoted to this phenomenon: how we as critics and scholars try to create *gestalts* in order to unify texts, such as the short story composite, texts that are not intended to be completely homogenized. I term this form of episodic text short story composite, while others call it short story cycle and still others short story sequence—these are synonymous terms. And I will with some regularity compare the composite to the episode film. The reason I prefer short story composite as a generic term is the fact that it emphasizes the composite structure of this kind of narrative, several autonomous stories by one author explicitly linked in one way or another, without pointing to a specific structure. The term short story cycle cannot help stressing a cyclicity that is often absent from this form of narrative, and the term short story sequence was initially used to define a volume of stories the reading experience of which is sequential, which says little of its structure, and later as a sequentially structured narrative. I will discuss the short story composite primarily as a book comprising several independent but interlinked stories, and not deal in detail with the individual stories. As is common knowledge, the composite is structured around the tension between the, in most cases, rather well-unified short stories and the disunified, 'open' form of the book they are assembled in. My particular focus will be on this friction between the centripetal and

1. Margaret ATWOOD, "Running with the Tigers", in: Lorna SAGE (ed.), *Flesh and the Mirror: Essays on the Art of Angela Carter*, London, Virago Press, 1994, 112.

2. Lucie ARMITT, "The Fragile Frames of *The Bloody Chamber*", in: Joseph BRISTOW and Trev Lynn BROUGHTON (eds.), *The Infernal Desires of Angela Carter: Fiction, Femininity, Feminism*, London, Longman, 1997, 96.

3. Aiden DAY, *Angela Carter: The Rational Glass*, Manchester, Manchester University Press, 1998, 162.

the centrifugal narrative forces, that is, those strategies that try to unify, homogenize the composite and those that try to disintegrate it. My position, unlike that of some other scholars, is to honour this doubleness, to let the composite remain the open work that it is, and not try to make a novel out of it.

*

* *

The short story composite has often been referred to as a *hybrid* genre, a mix between the novel and the short story collection,⁴ a designation that not only speaks of this genre as being based on heterogeneous or incongruous sources, but also taints it with overtones of cross-breeding and mongrelisation. The *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* defines a hybrid genre as designating “works of art which transgress genre boundaries by combining characteristic traits and elements of diverse literary and non-literary genres”.⁵ Seen in a historical light, however, the short story composite is *not* a hybrid genre. It has *not* transgressed genre boundaries; it is *not* a cross-breed of the novel and the short story collection. The short story composite is firmly anchored in a two-thousand-year tradition of episodic narrative. The modern short story composite is thus a variant of a form of fiction that was the dominant one for centuries. It is rather the novel, again according to the *Routledge Encyclopedia*, that can demonstrate a history of hybridization: the novel has “decidedly hybrid beginnings in the seventeenth and eighteenth centuries, a strong move towards homogenization in the nineteenth century, and a similarly strong move towards hybridization in the late twentieth century”.⁶

We do not need to go into lengthy definitions of the short story composite. Let it suffice to draw attention to its structure of autonomous, but interdependent stories, and to its subsequent characteristics of multivocality, anti-teleology, anti-closure, and its comparatively low degree of narrativity. Episode film, in a restricted meaning, is also characterized by its structure of autonomous, but linked stories. Siegfried Kracauer defines episode film as being “built from a series of episodic units. These units may be relatively autonomous entities which are strung together like beads so that they attain to a degree of cohesion”.⁷ And Kevin Jackson defines it as “a dramatic feature made up of several self-contained or interlocking short stories”.⁸ In this paper, I will define episode films as one-director films, consisting

4. See, for instance, Charles SHAPIRO, “Harvey Swados: Private Stories and Public Fiction”, in: Harry T. MOORE (ed.), *Contemporary American Novelists*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1964, 188; Malcolm COWLEY, “Go Down to Faulkner’s Land”, in: *New Republic*, 1942, 106 June 29, 90; Susan LOHAFFER, “Introduction to Part III”, in: Susan LOHAFFER & Jo Ellyn CLAREY (eds.), *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1989, 113; J. Gerald KENNEDY, “Introduction: The American Short Story Sequence. Definitions and Implications”, in: J. Gerald KENNEDY (ed.), *Modern American Short Story Sequences*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, vii; James NAGEL, *The Contemporary American Short-Story Cycle. The Ethnic Resonance of Genre*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2001, 107; Gerald LYNCH, *The One and the Many. English-Canadian Short Story Cycles*, Toronto, University of Toronto Press, 2001, 190.

5. Christin GALSTER, “Hybrid Genres”, in: David HERMAN, Manfred JAHN & Marie-Laure RYAN (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London, Routledge, 2005, 227.

6. *Ibid.*

7. Siegfried KRACAUER, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, New York, Oxford University Press, 1960, 253.

8. Kevin JACKSON, *The Language of Cinema*, New York, Routledge, 1998, 84. See also Hilmar HOFFMANN, “Die Film-Episode und der Episodenfilm. 1. und 2. Teil”, in: *Filmfaust*, 1985, 46, 43-47 and *Filmfaust*, 1985, 47-48, 43-52.

of autonomous, interlinked stories. Examples of such episode films are Julien Du-vivier's *Tales of Manhattan* (1942) and Ettore Scola's *The Terrace* (1979). This means I exclude what has been termed omnibus film or anthology film, films such as *New York Stories* (1989),⁹ *RoGoPaG* (1962)¹⁰ or *Train of Events* (1952),¹¹ that is, films of discrete stories directed by more than one director. Excluded is also what might be called the multilinear film, in which several parallel-edited story lines, initially distinct, gradually coalesce, films like Robert Altman's *Short Cuts* (1993), Richard Curtis's *Love Actually* (2003), Alejandro González Iñárritu's *21 Grams* (2003) and a host of others. The reason such films are excluded is the fact that they do not resemble the short story composite, written by one author, containing self-sufficient, inter-linked short stories.

The short story composite and the episode film are both characterized by multiplicity: they often have several story lines, protagonists, narrators/perspectives, and settings. They tend to de-emphasize causality and temporality: in many short story composites and episode films a distinct linear sequence from beginning to end is downplayed. Similarly, in both art forms, closure is less prominent than in the traditional novel or film. The last story or episode is seldom retrospective; in most cases it does not summarize or resolve the previous stories or episodes. Both the short story composite and the episode film resist coherence and homogenization and are therefore what Umberto Eco and other critics have termed 'open' works, which allow a high degree of disunity.¹²

Episodic narratives, in one form or another, are and have been common in all cultures and civilizations. Most of these forms have a very long history, going back centuries, even millennia. The mode of autonomous, interlinked stories has found expression in numerous media: painting, sculpture, prose fiction, drama, film, and hypertext. Innumerable presentations of episodes from the lives of Buddha, Christ, various saints and other ancient heroes exist in stone, wood, ivory, bronze, and paint. Story sequences made up the Islandic sagas and the ancient Greek and Roman so-called novels. The first modern novels too were composed and structured by the old tradition of episodic narration. Similarly, the early history of film tells of deliberately fragmented story lines, influenced by popular dramatic modes like the vaudeville and the mystery play, also episodic in character. Tom Gunning points out that "anomalies" in early film were not "primitive" but rather "indications of another direction in film narrative than that of dominant cinema" and adds: "For traditional historians who see film as moving towards an ideal of continuity, the anomalies can only be seen as errors or failed attempts. For recent theorists such anomalies are significant as deconstructive deviations".¹³

A quick look at the tradition of episodic narratives prior to the emergence of the novel, in art and literature, may be revealing. Narrative art is a worldwide, time-honoured phenomenon; the urge to tell a story pictorially seems primordial. Since the birth of narrative art, many of the stories in stone, wood or other mate-

9. Directed by Martin Scorsese, Francis Coppola, and Woody Allen.

10. Directed by Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini, and Ugo Gregoretti.

11. Directed by Sidney Cole, Charles Crichton, and Basil Dearden.

12. Umberto Eco, *The Open Work*, Cambridge, Harvard University Press, 1989.

13. Tom GUNNING, "Non-Continuity, Continuity, Discontinuity: A Theory of Genres in Early Film", in: Thomas ELSAESSER (ed.), *Early Cinema: Space, Frame Narrative*, London, BFI Publishing, 1990, 86.

rials have taken the shape of segmented, yet interconnected episodes or anecdotes. They seem to be prevalent throughout history. We find such expressions in the Buddhist Borobodur monument in Java, in Chinese and Japanese picture scrolls, in the tenth-century Khmer tympanum of Banteai Srei and its episodes from *Mahabharata*. In Western art, we find series of interconnected images in the classical, Romanesque, Gothic, Baroque periods and they are still common today, although in different forms. These episodic narratives have had various modes and structures, have appeared in different materials, and have been applied to many sundry surfaces, like temples, cathedrals, stone walls, portals, altars, crosses, swords, tapestries, wall-hangings, book pages, and canvas. The functions and purposes of these interrelated pictures have also varied; they have been educational, commemorative, performative, illustrative, or political.¹⁴

One could mention thousands of examples of such episodic art expressions, but let me just refer to a few. The decorations on Roman arches, columns, paintings, and altars display episodes of the hero's life that are linked in various ways: either consecutively without divides (the Trajan Column), or in framed scenes, or inter-related by means of common background features, usually a continuous landscape or architectural structures. Emerson H. Swift comments on the second form, the method of framing: "the narration of the series is disjointed, since the individual scenes are not connected by a continuous background or an inclusive setting, and essential preliminary actions which lead up to the climax are likewise omitted". Analyzing the complex structure of the panels in the Arch of Trajan, he continues: "Here, in short, we find not only the immediate ancestor of a vast number of mediaeval Christian narrative cycles, but also the direct analogue of our modern 'comic strip'".¹⁵ Which brings us to Christian culture and its indulgence in episodic narration in cathedrals and churches: sculptures, paintings, mosaics, ivory carvings, enamels, jewelled crosses, etc. Often these episodes in Christ's, Saint Mary's, or some saint's lives are not presented in chronological order, which also shows a similarity to the modern short story composite. However, narrative episodic art was obviously not restricted to sacred edifices but existed in the chateau, the archbishop's residence, and the farmer's home.

The long tradition of episodic narratives in literature preceding the novel is no less impressive. Ian Watt, in *The Rise of the Novel*,¹⁶ and numerous followers have claimed that the novel was a new species of writing coming into existence around the 1750s, while Margaret Doody, Gareth Schmeling¹⁷ and others have placed the birth of the novel in ancient times. Still others, like John Richetti and Michael McKeon,¹⁸ have taken a middle road, objecting to Watt's rigid stance, but not taking the birth of the novel as far back as ancient Greece. Those who agree with Watt often see the

14. See, for instance, Thomas B. HESS & John ASHBERRY (eds.), *Narrative Art*, Art News Annual, 36, New York, Macmillan, 1970.

15. Emerson H. SWIFT, *Roman Sources of Christian Art*, New York, Columbia University Press, 1951, 57, 65.

16. Ian WATT, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding* (1957), Harmondsworth, Middlesex, Penguin, 1963.

17. Margaret DOODY, *The True Story of the Novel*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 1996, and Gareth SCHMELING (ed.), *The Novel in the Ancient World*, Leiden, E. J. Brill, 1996.

18. John RICHETTI, *Popular Fiction Before Richardson: Narrative Patterns 1700-1739*, Oxford, Clarendon Press, 1969, and Michael MCKEON, *The Origin of the English Novel 1600-1740*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987.

prose fiction that preceded the novels of Defoe, Richardson, and Fielding as pre-novelistic or precursor prose forms, convinced that the eighteenth centuries of prose fiction prior to the eighteenth century are only more or less primitive stages on the road to the peak, i. e. the realistic, monologic novel. Richetti deplores that Watt's impressive book is "weakened by a teleological bias",¹⁹ and argues that the fact that Watt privileges certain texts and ignores a large mass of texts co-existing with those of Defoe and Richardson is a value-based position: "What is involved is nothing less than a gratuitous imposition of the social and philosophical norms (summed up in such terms as bourgeois democracy and pragmatism) and the narrative effects (summed up in the term realism) we value most upon a body of writing which was at least partly unaware of, if not hostile to, them."²⁰

Watt argued that "formal realism" was what primarily distinguished the novel from other genres²¹ and what characterized this realism was, in McKeon's summary, "the repudiation of traditional plots and figurative eloquence; the particularization of character and background, of naming, temporality, causation, and physical environment".²² Watt writes that "the majority of readers in the last two hundred years have found in the novel the literary form which most closely satisfies their wishes for a close correspondence between life and art".²³ However, seen from a structural point of view, the 19th-century novel is not realistic but rather idealistic in its presentation of life as being coherent, with a beginning, middle, and end, and characterized by easily apprehended cause-and-effect logic, usually ending in a closure that leaves few questions unanswered. Most of the episodic texts of the time, to the contrary, are *structurally* better able to express the correspondence between life and art in portraying life as fragmentary, at times chaotic, illogical, and open-ended.²⁴ The novel does indeed depict ordinary situations of ordinary people, but its form and structure contradict that realism and give an illusory picture of life, while the discontinuous collection of interlinked stories in its openness, lacunae, and lack of end-orientation is much closer to the daily existence most people experience. It seems obvious to many of us, however, that the novel found a source of inspiration in the novella collection, the romance, and the picaresque – one may only refer to the open, episodic structure of the novels of Defoe, Richardson, and Fielding to see the link – but this does not reduce the pre-novel narratives to primitive fore-runners.

Viktor Shklovsky also points to the fact that the modern novel was preceded by the collection in which stories "were ordinarily put together in such a way that the individual stories bore some relationship, however formal, to each other".²⁵ The episodes of these early collections – such as *Panchatantra*, *Kalilah and Dimnah*, *Tales of a Parrot*, *A Thousand and One Nights*, *The Book of Wisdom and Lies*, *The Decameron*, and *The Canterbury Tales* – were held together, according to Shklovsky, by means of either a frame tale or what he calls "threading", that is, the continuous presence

19. John RICHETTI, *Popular Fiction Before Richardson*, 2.

20. *Ibid.*, 4.

21. WATT, *The Rise of the Novel*, 32, 34.

22. Michael McKEON, *The Origin of the English Novel*, 2.

23. WATT, *The Rise of the Novel*, 34.

24. See also Katherine A. ARMSTRONG, "Prose Novelistic Forms", in: *Encyclopedia of the Novel*, vol. 2, Chicago, Fitzroy Dearborn, 1998, 1045-1049.

25. Viktor SHKLOVSKY, *Theory of Prose*, Elmwood Park, Dalkey Archive Press, 1991, 65-71.

of a protagonist or of the device of the journey, or a combination of the two. Shklovsky mentions the early picaresque and the adventure novel as mixtures of framing and threading. But such unifying strategies, he holds, could not hide the originally discontinuous structure of these texts. Mikhail Bakhtin outlines the tradition leading up to Dostoevsky's polyphonic novels, the history preceding the monologic European novel, a history characterized by a more open and discontinuous form of writing. He points to the importance of the *menippea* not only to the so-called 'novels' of Xenophon of Ephesus, Petronius, and Apuleius but also to the medieval mystery play, miracle play, and *sotie*.²⁶

Let me briefly address the issue of ancient Greek and Roman fiction writings. By later scholars these texts have been called novels or romances²⁷ – no generic term existed for these narratives when they were written²⁸ – but neither of these terms is particularly felicitous.²⁹ A term like short story composite or cycle would better have defined the ancient prose fiction in question and most fictional works produced for the next fourteen hundred years up until the beginning of the 19th century. The ancient so-called novel consists of numerous comparatively independent events, strung together like beads on a string. William Hansen calls this structure a “nonorganic composition”: “A work of prose fiction may consist of a plot frame filled with episodes having a loose relationship to one another and to the whole”, a compositional structure that he terms a “conglomerate”.³⁰

The first extant novel in the Western tradition, it has been claimed,³¹ was Chariton's *Callirhoe* from the first century B.C. It was followed by many others; the ancient novel had its heyday from the end of the Hellenistic age until around 300 A.D. Only few of these novels have been preserved as complete works: apart from Chariton's text, they are Achilles Tatius' *Leucippe and Clitophon* (ca A.D. 150), Apuleius' *Metamorphoses* or *The Golden Ass* (A.D. 50), Longus' *Daphnis and Chloe* (A.D. 200), Heliodorus' *An Ethiopian Story* (A.D. 250-300), and Lucian's *A True Story* (A.D. 170). Petronius' *Satyricon* has survived only in fragmentary form, the most important episode being the narrative of the “Banquet of Trimalchio”.

What is important in this context is the fact that all these so-called novels have an episodic structure. Tomas Hägg compares these fictions to a “series of the *Dallas-Dynasty* type” and points, even if he does not use such terms, to the openness, potentiality, and exchangeability of these texts: “What is a vice in artistic epic, according to Aristotle, is a virtue in these trivial genres: remove one or several parts of the whole, and the novel [...] will still function”.³² Bakhtin, in his turn,

26. Mikhail BAKHTIN, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, ed. and translated by Caryl EMERSON, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, 114-16, 120-22, 133-43.

27. For a discussion of how the terms ‘romance’ and ‘novel’ have been employed, see Tomas HÄGG, *The Novel in Antiquity*, Oxford, Basil Blackwell, 1983, 4.

28. B. P. REARDON, *The Form of Greek Romance*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1991, 7-9; Tomas HÄGG, *The Novel in Antiquity*, 3; Heinz HOFMANN, (ed.), *Latin Fiction. The Latin Novel in Context*, London, Routledge, 1999, 4.

29. Niklas HOLZBERG, “The Genre: Novels Proper and the Fringe”, in: Gareth SCHMELING (ed.), *The Novel in the Ancient World*, Leiden, E.J. Brill, 1996, 11-13.

30. William HANSEN, “Introduction”, in: William HANSEN (ed.), *Anthology of Ancient Greek Popular Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1998, xxii.

31. Tomas HÄGG, “Orality, Literacy, and the ‘Readership’ of the Early Greek Novel”, in: Roy ERIKSEN (ed.), *Contexts of Pre-Novel Narrative. The European Tradition*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1994, 47; REARDON, *The form of Greek Romance*, 17.

32. Tomas HÄGG, “Orality, Literacy”, 65.

points to the “extendability” of this form of narrative, its potential limitlessness: “The adventures themselves are strung together in an extratemporal and in effect infinite series: this series can be extended as long as one likes; in itself it has no necessary internal limits”.³³ And as Shklovsky makes clear, the same openness is true of later narrative forms like the picaresque and the adventure story where new events can be accumulated *ad infinitum*. Such narratives can only come to an end by means of a framing story or the “crumpling” of time.³⁴

*

* *

The ideals of organicism and homogenization that have characterized literary criticism for a couple of centuries have also affected the interpretations of modern short story composites. The critical perspective has been skewed in favour of a form of writing that privileges the organic, coherent, causal, closural and ‘realistic’, suppressing the long-lasting tradition of the dialogic, open narrative. About eight books and a few articles in English have been published on the short story composite as a genre. Numerous chapters in books and scholarly articles have studied individual short story composites, and quite a few doctoral dissertations have been devoted to the topic. The majority of these critics have sought to find the centripetal narrative strategies, that is, to establish the coherence and unity of the composite, and they are of course right in doing so. But by doing this excessively at times, they have, I hold, overlooked the deliberately disruptive aspects of the short story composite genre which has led to a misrepresentation of it. What is particularly exciting in the short story composite, I think, is the tension between the centripetal and the centrifugal narrative forces, but many critics have wished to establish its “artistic whole”,³⁵ if possible. James Nagel writes: “The central issue for all short-story cycles is one of unity, the continuing elements from story to story that create thematic resonance, character development, temporal succession, and intertextual coherence among brief narratives, each of which presents a conflict and a resolution within its own domain”.³⁶ And Mary Louise Pratt states that the short story cycle is “perhaps moving toward the panoramic potential of the novel”.³⁷ But scholars are not the only culprits; publishers are no better. Very often short story composites are advertised as novels or as a novel-in-stories, and authors of composites are often pressured to call their works novels, initiatives that clearly demonstrate the continuous hegemony of the novel form.

Critics should to a greater extent focus on the interplay between centripetal and centrifugal narrative strategies in the short story composite. I distinguish four subcategories of the composite.³⁸ However, one needs to take such sub-generic ca-

33. Mikhail BAKHTIN, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael HOLQUIST, Austin, University of Texas Press, 1992, 94.

34. Viktor SHKLOVSKY, *Theory of Prose*, 42, 52.

35. Forrest L. INGRAM, *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*, The Hague, Mouton, 1971, 45.

36. James NAGEL, *Contemporary American Short-Story Cycle*, 129.

37. Mary Louise PRATT, “The Short Story: The Long and the Short of It”, *Poetics*, 1981, 10, 187.

38. See Rolf LUNDÉN, *The United Stories of America. Studies in the Short Story Composite*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999, 36-39.

tegorizations with a grain of salt, since they are often overlapping. Simultaneously, such a taxonomy may be helpful in pointing to general structural variations. The four subgenres are: the short story cycle, the short story sequence, the short story cluster and the novella collection. First, the short story cycle, as one can hear from the term, suggests a short story composite that is basically organized cyclically, having a structure in which there is in the last story a sort of resolution or return to a beginning. It thus demonstrates more closural features than other subgenres. As examples of the cycle one may mention Eudora Welty's *The Golden Apples* (1949), John Steinbeck's *The Pastures of Heaven* (1932), and Gloria Naylor's *The Women of Brewster Place* (1982). The short story sequence, as a subgenre, is the form of short story composite that is sequentially structured, very often in the form of a series of chronologically ordered stories, such as Alice Munro's *Lives of Girls and Women* (1971), Margaret Laurence's *A Bird in the House* (1963), and William Faulkner's *The Unvanquished* (1938), but it may also have other forms of structure, as in Harvey Swados' *On the Line* (1957), in which the lives of ten men working on an assembly line are portrayed in the very order in which they work along this assembly line putting a car together. Third, the short story cluster is a rather loosely structured subgenre, a form of short story composite that is more fragmented and that, more than the cycle or sequence, resists coherence. Examples of the cluster are Ernest Hemingway's *In Our Time* (1925), William Faulkner's *Go Down, Moses* (1942), and John Barth's *Lost in the Funhouse* (1968). The fourth subgenre, the novella collection, by which I mean, not a long short story or short novel, but the way it has been used to define, for instance, Boccaccio's *Decameron*, as a frame-tale with a reappearing narrators and protagonists situated in a particular locale, linking stories. There are numerous such short story composites, such as Sherwood Anderson's *Winesburg, Ohio* (1919), Isaac Babel's *Red Cavalry* (1926), and Whitney Otto's *How to Make an American Quilt* (1991).

When it comes to subgenres of the episode film, there seem to be three forms that more or less correspond to the short story composite subgenres – the sequence, the cluster, and the novella collection. I have found few episode films with a cyclical structure, with the exception of Max Ophüls' *La Ronde* (1950) and remakes thereof. First, there are sequentially structured episode films, in which an object is passed from one person to another, or from one group of people to another. In Anthony Asquith's *The Yellow Rolls-Royce* (1964), a car is handed over from one car-owner to another, whose stories are then told. The same idea is exploited in a classic episode film, Julien Duvivier's *Tales of Manhattan* (1942), which follows the travels of a fancy tail coat which goes from riches to rags through the episodes of the film. But such a structure also exists in the short story composite. Musical instruments travel in Annie Proulx's composite *Accordion Crimes* (1996) and François Girard's film *The Red Violin* (1998), and a pair of boots in Pentti Haanpää's composite *Nine Men's Boots* (1945, *Yhdeksän miehen saapaat*), about World War II in Finland.

As examples of film clusters one can mention Luis Buñuel's *Phantom of Liberty* (1974), which has been described as “[a]n illogical collection of incidents which jump from place to place and time to time, in a manner which follows the logic of dreams”, that is, if the episodes can be defined as stories³⁹ and Vittorio De Sica's *Yes-*

39. Jay Robert NASH & Stanley Ralph ROSS (eds.), “The Phantom of Liberty”, in: *The Motion Picture Guide*, vol. 6, Chicago, Cinebooks, 1986, 2384.

terday, Today, Tomorrow (1964), in which the three episodes are linked by the facts that they are about women in Italy and that Mastroianni and Loren are the lead actors in all three. One may here also mention Julien Duvivier's *Flesh and Fantasy* (1943) and Rebecca Miller's *Personal Velocity* (2002). The novella collection in film may be illustrated by James Ivory's *Roseland* (1977), which depicts the fates of three different people visiting the legendary Roseland Ballroom in New York. In a sense, the ball room serves as the central character in the film. Other examples of this structure are Ettore Scola's *The Terrace* (1979), Wayne Wang's and Paul Auster's *Smoke* (1995), and Ingmar Bergman's *Secrets of Women* (1952, *Kvinnors väntan*).

Not only subgeneric structures like the ones mentioned here invite varying forms of coherence, so do numerous other narrative techniques. We may think about the structure of some short story composites and the episode films as a wheel with a hub and several spokes: the hub could be a geographical place, a continuous protagonist or narrator, a man covered with tattoos, an event such as an accident, a party, a funeral, a wedding, a reunion, a gathering like a mah-jongg club or a quilting circle. These hubs then become the epicentres of the composites or episode films around which the individual stories are ordered. The linking device, the hub, in these composites and films is often a particular setting and event. But more specialized unifying strategies are also employed. For instance, in a number of episode films and composites the episodes or stories revolve around, or take their origin from, an accident -- in the form of a bridge collapsing, or a car, a train, a bus, a motorcycle crashing. The accident itself becomes the event, the hub, that gives rise to the, often retrospective, stories or episodes. One obvious literary example is Thornton Wilder's *The Bridge of San Luis Rey* (1927), in which five people are flung from the broken bridge into the valley below. Brother Juniper, a witness to the accident, asks himself: "Why did this happen to *those* five?" He decides to investigate their lives. Then follow three stories about the five victims: each story ends with a return to the falling bridge. The last section constitutes a frame to the composite in which Brother Juniper tries to answer the questions that troubled him in the introductory part.

The earliest episode film with such a structure that I am aware of is Victor Saville's *Friday the 13th* from 1934, a film with neither resemblance nor link to the 1980 teeny-bopper gore film with the same name, or its sequels. Saville's film is about a group of unrelated, unacquainted passengers involved in a bus accident in London. After the introductory episode, "On the Bus", which ends in the accident, events of the prior twenty-four hours in the lives of six of the passengers are retold. Suspense is created by the fact that, as the stories are told, we are not informed who will survive the accident, not until the surprising end. It turns out that two men die, one a blackmailer whose death saves a young couple from a bleak future. The other victim is a husband on his way home to celebrate his wedding anniversary, not knowing that his wife has run away the same day with another man. He too is thereby saved from a bleak future. The episodes in the movie thus end in rather pronounced closure.

In Iñarritu's *Amores Perros* (*Love's a Bitch*, 2000) the three stories are united by an accident in which two cars collide. The film follows the stories of one passenger from each car and that of a witness to the accident; between the episodes there is a return to the accident. What is particularly interesting in the structure, it seems to

me, is the variation in the time scheme of the episodes. The first story is analeptic, telling the events that led up to the accident and not going any further. The second story starts at the point of the accident and tells of its consequences for the super model passenger and her relationship to a married man. The last episode is initially retrospective, then passes the narrative present and proceeds into the future. It is consequently a film with a very open-ended structure.

The narrative structures of these ‘accident’ films and composites underline or make manifest the themes of circumstance, contingency, transience, and chance. The characters, whose lives are here depicted, are as loosely connected and as tangentially intersecting as the stories making up the narratives they take part in. The narrative structure thus seems well suited to the message of the text.

*

* *

Mapping the centripetal narrative strategies to show the intricate web of connections between stories or episodes has been, as pointed out, the goal of many scholars and critics. These experts do acknowledge the openness of these works but they pay less attention to an analysis of the centrifugal strategies which are as integral parts of these works as the centripetal ones. So, let me devote the rest of this study to the discontinuous narrative procedures that, in tandem with the unifying ones, make the short story composite and the episode film such exciting texts. I will focus on their multivocality, their discontinuity and fragmentariness, their anti-teleology and lack of closure, and their potentiality and extendability.

Elements of indeterminacy, so common in the short story composite, are not to be regarded as defects or flaws, according to Wolfgang Iser, but rather to be seen as “the switch that activates the reader in using his own ideas in order to fulfill the intention of the text”.⁴⁰ Oscar Kenshur holds that an open work is one that resists the reader’s appreciation of coherence and a “correct configuration”.⁴¹ The incompleteness of the open work, he states, is not accidental but deliberate, and the open work is seen by the reader as consisting of not only “disconnected” but also “unconnectable” fragments.⁴²

The short story composite and, to a lesser degree, the episode film are, as I have said, works characterized by multiplicity. They question the monologic and advocate a multi-voiced expression. As a result, the composite puts less emphasis than a novel on such centripetal phenomena as temporality, causality, character, theme, and closure. It also questions the rigidity of traditional narrative and admits the potentiality of omitting, adding, and reversing stories from, to, and within the composite. Like the ancient Greek novel, the modern composite has a potential limitlessness, an extendability, in the sense that stories could be taken out or added without greatly disturbing the reader’s overall impression of the book. Anderson’s

40. Wolfgang ISER, “Indeterminacy and the Reader’s Response in Prose Fiction”, in: John Hillis MILLER (ed.), *Aspects of Narrative*, New York, Columbia University Press, 1971, 43.

41. Oscar KENSUR, *Open Form and the Shape of Ideas. Literary Structures as Representations of Philosophical Concepts in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1986, 17.

42. *Ibid.*, 22.

Winesburg, Ohio could well have included yet another character sketch, or excluded one. The same is true of Isabel Allende's *Stories of Eva Luna* (1989), Russell Banks' *Trailerpark* (1981), Fred Chappell's *I Am One of You Forever* (1985), or Eudora Welty's *The Golden Apples*. Potentially, the order of stories could be reversed in many short story composites without greatly doing harm to the book's narrative logic.

To take one example of many, Isabel Allende's *The Stories of Eva Luna* invokes many paratextual sources.⁴³ First, the composite is intratextually linked to her own novel *Eva Luna*. Secondly, it connects with *A Thousand and One Nights* in two ways: it begins and ends with quotes from this collection of stories, but it is also framed by an introduction by Eva Luna's lover Rolf Carlé, refugee and journalist, who, as they are lying in bed together, requests from her stories she has never told any one before, and it is concluded by a story of Carlé trying to save a thirteen-year-old girl from dying in a mudslide. Within this frame we are exposed to twenty-three stories minimally linked to one another that Eva Luna, like Scheherazade, tells her lover. Or does she? In most of the stories the narrator is presumably Eva Luna, but other narrators also crop up. In addition, the protagonists are many, and there are multiple settings, themes, and plots. There is little cause-and-effect relationship between the stories, and little linear chronology. A few recurring place names, such as Agua Santa, indicate that the stories take place in the same region.

Much of the tension between centripetal and centrifugal narrative forces emerges from the clash between the individual short stories, on the one hand, often characterized by unity and closure, and, on the other hand, the openness of the composite, with its structure of discontinuity and fragmentariness. In the short story composite, there is a degree of "retrospective patterning", to use Barbara Herrnstein Smith's term⁴⁴, in that the reader is invited to seek the connections with the preceding stories, but there is, contrary to the novel, seldom a retrospection at the end of the composite. For instance, the final stories of Amy Tan's *The Joy Luck Club* (1989) or Louise Erdrich's *Love Medicine* (1984) evoke in the reader little desire for the totalisation of the book. In this sense, the composite is anti-teleological: with its virtual lack of foreshadowing and its depreciation of closure it expresses the indeterminacy of our lives, more so than both the short story and the novel.

What characterizes the composite more than anything is the disruption created by the gaps or ellipses between the stories. These breaks between the stories do not always seem intended to be bridged. The ellipses may be temporal or spatial, or both; Faulkner's *Go Down, Moses* has gaps exceeding a decade, Hemingway's *In Our Time* has spatial breaks between various sites in the United States and Europe. These gaps are not to be regarded as passive states of absence but rather as dynamic narrative components. To quote Iser: "it is only through inevitable omissions that a story will gain its dynamism".⁴⁵ *In Our Time* is, many critics would agree, about the cause and effect of war. But the action of the war takes place in the interstices, the gaps, between the stories. As readers we are forced to infer war's abominable cruelty.

43. Isabel ALLENDE, *The Stories of Eva Luna*, 1989, New York, Simon & Schuster, 2001.

44. Barbara Herrnstein SMITH, *How Poems End*, Chicago, University of Chicago Press, 1968, 254.

45. Wolfgang ISER, "The Reading Process: A Phenomenological Approach", in: *New Literary History*, 1972, 3, 2, 285.

In the short story composite there are not only gaps between the stories, sometimes unbridgeable, but there are also stories that disrupt the balance between the stories of the volume, what I call fringe stories and anchor stories. In many composites (and also episode films, but less so) there are stories that strongly resist integration: there seems to be no explicit or direct link to the rest of the book. One may mention such stories as “Pantaloon in Black” in Faulkner’s *Go Down, Moses* and “My Old Man” in Hemingway’s *In Our Time*. Such stories are often stumbling-blocks to critics. There exist a multitude of critical attempts to squeeze them into some sort of unity of the composite. Critics employ varying strategies: the fringe stories are either rejected/ignored, or forced into submission under some obscure theme, or elevated into a paradigmatic position where they are said to express the essence of the whole composite.⁴⁶

The anchor story is, in relation to the other stories of the composite, excessively long, often overshadowing the other stories. Such stories are Joyce’s “The Dead” from *Dubliners*, “The Bear”⁴⁷ from Faulkner’s *Go Down, Moses*, and “The Strike” from Hubert Selby’s *Last Exit to Brooklyn* (1964).⁴⁸ If the fringe story challenges the *thematic* coherence of the short story composite by seeming not to belong at all, the anchor story challenges the conventions of *structural* balance, dwarfing or marginalizing the other stories of the volume. Anchor stories also tend to be published separately and this also underlines their separateness.

To sum up, there are numerous similarities between the short story composite and the episode film. Both give a fragmentary but tangentially unified picture of the world; at their centres is a tension between centripetal and centrifugal narrative forces, some striving to contain the text, others to disrupt it, and these strategies are equally important. They are both open forms of art characterized by discontinuity, while, simultaneously, consisting of a network of links producing a degree of closure and coherence. The short story composite has a long history; at the same time it represents today an avant-garde form of writing that the contemporary novel seems to emulate.

Rolf LUNDÉN

University of Uppsala (Sweden)
Rolf.Lunden@engelska.uu.se

46. For a more detailed discussion, see Rolf LUNDÉN, *United Stories of America*, 124-145.

47. Cleanth BROOKS said about “The Bear”: “For most readers The Bear’ overshadows everything else in the book”, in: *William Faulkner: The Yoknapatawpha Country*, New Haven, Yale University Press, 1967, 244.

48. Other anchor stories are George Moore’s “The Wild Goose”, in *The Untilled Field*, William Faulkner’s “Knight’s Gambit” in *Knight’s Gambit*, Ernest Hemingway’s “Big Two-Hearted River” in *In Our Time* and John Cheever’s “The Country Husband” in *The Housebreaker of Shady Hill*.



Interférences littéraires Littéraire interferenties

Multilingual e-Journal for Literary Studies

<http://www.interferenceslitteraires.be>

ISSN : 2031 - 2790

Alexia KALANTZIS

Du périodique au livre :
poétique du support des recueils de récits fin-de-siècle

Résumé

Les recueils de récits brefs de la fin du XIX^e siècle sont très souvent construits à partir de prépublications dans les périodiques. Le passage de la revue – ou du journal – au livre favorise une dynamique de création qui joue sur la tension entre les deux types de support : d'une part le recueil tend vers l'unité et l'esthétique du livre ; d'autre part il reste marqué par les caractéristiques de la poétique périodique. Par cette tension et ce dialogue entre deux poétiques, le recueil apparaît comme une forme moderne, entre unité et fragmentation.

Abstract

Short story collections of the late nineteenth century are often composed of texts previously published in periodicals. The passage from a magazine or newspaper to a book triggers a creative dynamics that capitalizes on the tension between the two media: on the one hand, the collection tends towards unity and an aesthetics of the book; on the other hand, the collection remains characterized by a poetics typical of periodical writing and publishing. Due to this tension and dialogue between two different poetics, the collection appears as a typically modern form, situated between unity and fragmentation.

Pour citer cet article :

Alexia KALANTZIS, « Du périodique au livre : poétique du support des recueils de récits fin-de-siècle », dans *Interférences littéraires/Littéraire interferenties*, n° 12, « Cycles, Recueils, Macrotexs: The Short Story Collection in Theory and Practice », s. dir. Elke D'HOKER & Bart VAN DEN BOSSCHE, février 2014, pp. 63-71.



Interférences littéraires Literaire interferenties

Multilingual e-Journal for Literary Studies

COMITÉ DE DIRECTION – DIRECTIECOMITÉ

David MARTENS (KU Leuven & UCL) – Rédacteur en chef - Hoofdredacteur
Matthieu SERGIER (UCL & Facultés Universitaires Saint-Louis), Laurence VAN NUIJS (FWO – KU Leuven), Guillaume Willem (KU Leuven – Redactiesecretaris)
Elke D'HOKER (KU Leuven)
Lieven D'HULST (KU Leuven – Kortrijk)
Hubert ROLAND (FNRS – UCL)
Myriam WATTHEE-DELMOTTE (FNRS – UCL)

CONSEIL DE RÉDACTION – REDACTIERAAD

Geneviève FABRY (UCL)	Nadia LIE (KU Leuven)
Anke GILLEIR (KU Leuven)	Michel LISSE (FNRS – UCL)
Gian Paolo GIUDICETTI (UCL)	Anneleen MASSCHELEIN (KU Leuven)
Agnès GUIDERDONI (FNRS – UCL)	Christophe MEURÉE (FNRS – UCL)
Ben DE BRUYN (FWO – KU Leuven)	Reine MEYLAERTS (KU Leuven)
Ortwin DE GRAEF (KU Leuven)	Stéphanie VANASTEN (FNRS – UCL)
Jan HERMAN (KU Leuven)	Bart VAN DEN BOSCHE (KU Leuven)
Marie HOLDSWORTH (UCL)	Marc VAN VAECK (KU Leuven)
Guido LATRÉ (UCL)	Pieter VERSTRAETEN (KU Leuven)

COMITÉ SCIENTIFIQUE – WETENSCHAPPELIJK COMITÉ

Olivier AMMOUR-MAYEUR (Université Sorbonne Nouvelle – Paris III & Université Toulouse II – Le Mirail)	Gillis DORLEIJN (Rijksuniversiteit Groningen)
Ingo BERENSMAYER (Universität Giessen)	Ute HEIDMANN (Universität de Lausanne)
Lars BERNAERTS (Universiteit Gent & Vrije Universiteit Brussel)	Klaus H. KIEFER (Ludwig Maximilians Universität München)
Faith BINCKES (Worcester College – Oxford)	Michael KOLHAUER (Université de Savoie)
Philip BOSSIER (Rijksuniversiteit Groningen)	Isabelle KRZYWKOWSKI (Université Stendhal-Grenoble III)
Franca BRUERA (Università di Torino)	Sofiane LAGHOUATI (Musée Royal de Mariemont)
Álvaro CEBALLOS VIRO (Université de Liège)	François LECERCLE (Université Paris Sorbonne – Paris IV)
Christian CHELEBOURG (Université de Lorraine – Nancy II)	Ilse LOGIE (Universiteit Gent)
Edoardo COSTADURA (Friedrich Schiller Universität Jena)	Marc MAUFORT (Université Libre de Bruxelles)
Nicola CREIGHTON (Queen's University Belfast)	Isabelle MEURET (Université Libre de Bruxelles)
William M. DECKER (Oklahoma State University)	Christina MORIN (Queen's University Belfast)
Dirk DELABASTITA (Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix – Namur)	Miguel NORBARTUBARRI (Universiteit Antwerpen)
Michel DELVILLE (Université de Liège)	Olivier Odaert (Université de Limoges)
César DOMINGUEZ (Universidad de Santiago de Compostella & King's College)	Andréa OBERHUBER (Université de Montréal)
	Jan OOSTERHOLT (Carl von Ossietzky Universität Oldenburg)
	Maité SNAUWAERT (University of Alberta – Edmonton)

Interférences littéraires / Literaire interferenties

KU Leuven – Faculteit Letteren
Blijde-Inkomststraat 21 – Bus 3331
B 3000 Leuven (Belgium)

Contact : matthieu.sergier@uclouvain.be & laurence.vannuijs@arts.kuleuven.be

DU PÉRIODIQUE AU LIVRE

Poétique du support des recueils de récits fin-de-siècle

Les études dix-neuviémistes en France sont actuellement en plein renouvellement, notamment sous l'impulsion des études d'histoire culturelle menées par Alain Vaillant et Marie-Ève Thérénty, à partir de la notion de « civilisation du journal »¹. Cette approche, centrée sur le périodique, et plus particulièrement sur le journal, se fonde sur une définition large du terme de culture, reprise à Pascal Ory, pour qui la culture est « l'ensemble des représentations collectives propres à une société et des pratiques sociales nécessaires à leur production, leur diffusion et leur réception »². Or, l'histoire culturelle et littéraire de la presse au XIX^e siècle semble indispensable pour appréhender les pratiques culturelles du siècle, au cœur desquelles se trouve, évidemment, la littérature. La loi sur la liberté de la presse en 1881, le développement des techniques modernes de reproduction de l'imprimé et la crise de la librairie expliquent en grande partie l'importance que prend le support périodique pour la littérature au cours du siècle. La plupart des auteurs de l'époque publient leurs textes dans les journaux, les revues ou les petites revues, combinant souvent une activité de journaliste et une activité d'écrivain. Ce changement de support n'est pas sans incidence sur l'évolution de la littérature au cours du siècle. Comme l'écrivent les auteurs de *La Civilisation du journal*, l'histoire culturelle et littéraire de la presse :

nous fait enfin comprendre que la littérature ne peut être limitée aux vieilles catégories génériques où on la cantonne traditionnellement et que, en particulier, le journal, parce qu'il accomplit avec une efficacité inouïe l'antique mission médiatrice dévolue à la communication littéraire, mérite peut-être plus que toute autre forme culturelle d'être compté parmi les supports les plus légitimes de la littérature – si bien que toute histoire littéraire du XIX^e siècle un peu conséquente se doit d'aboutir à une poétique de la presse.³

En effet, l'étude de la presse permet de mieux saisir l'évolution de la conception de la littérature⁴, mais aussi des pratiques d'écriture, puisque la participation des écrivains aux périodiques entraîne « un remodelage profond de la littérature et des cadres génériques »⁵. La poétique historique constitue ainsi un axe d'étude pri-

1. Voir l'ouvrage qui porte ce titre, *La Civilisation du journal*, sous la direction de Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (Paris, Nouveau Monde Éditions, 2011).

2. Pascal ORY, *L'Histoire culturelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, cité dans l'introduction de *La Civilisation du journal*, *op. cit.*, p. 12.

3. *Ibid.*, p. 20.

4. Sur ce sujet, on se reportera notamment aux analyses d'Alain Vaillant dans son *Histoire littéraire* (Paris, Armand Colin, 2010). Selon lui, la littérature, au contact de la presse, se modifie profondément, passant d'un modèle discursif à un modèle textuel, objet médiatisé.

5. Dominique KALIFA & Alain VAILLANT, « Pour une histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle », dans *Le Temps des médias*, n° 2, 2004, pp. 197-214, mis en ligne sur www.histoiredesmedias.com.

vilégié de la « civilisation du journal ». Dans un article programmatique, Marie-Ève Thérénty esquisse les grandes lignes d'une « poétique du support ». Elle rejoint le postulat de Roger Chartier, mais en inversant le point de vue : « Il n'est pas de texte hors le support qui le donne à lire, pas de compréhension d'un écrit qui ne dépende des formes dans lesquelles il atteint son lecteur »⁶, dit Roger Chartier, or, selon Marie-Ève Thérénty, il est plus intéressant pour les études littéraires de prendre en considération le support du côté de l'auteur, en se concentrant sur « l'appropriation-transgression de la norme éditoriale par l'écrivain » : les écrivains « produisent des œuvres qui se positionnent par rapport aux catégories génériques qui existent [...] mais aussi et du même élan par rapport aux formes matérielles que ces œuvres pourraient prendre »⁷. Ce double horizon, la catégorie générique et le support matériel de publication, semble particulièrement fertile pour l'analyse des recueils de récits brefs fin-de-siècle.

Les théories d'Alain Vaillant et de Marie-Ève Thérénty privilégient le support journalistique et le milieu du XIX^e siècle, mais de tels postulats peuvent être étendus à la forme particulière que constituent les revues fin-de-siècle, dans lesquelles sont prépubliés la quasi-totalité des contes ou nouvelles qui constituent les recueils de récits fin-de-siècle. Les périodiques artistiques et littéraires de la fin du XIX^e siècle, souvent appelés « petites revues » par les écrivains de l'époque⁸, s'inscrivent parfaitement dans les critères de définition du journal énoncés par Alain Vaillant, qui sont le caractère médiatique (c'est-à-dire l'inscription dans la sphère publique), la périodicité (c'est-à-dire le rythme de l'écriture, qui est, certes, moins rapide dans le cadre des revues, mais qui reste une contrainte), et la dimension collective (qui apparaît à travers la notion de « collaborateur »). Ainsi, les revues, tout autant que le journal, modifient profondément le fonctionnement de la littérature et constituent un élément essentiel d'interprétation du recueil de récits brefs. Il ne s'agit pas de considérer le périodique comme un simple mode de publication, mais comme l'élément d'une dynamique de création qui joue sur la tension entre le périodique et le livre. En nous appuyant sur quelques exemples tirés de recueils de Marcel Schwob, Remy de Gourmont et Henri de Régnier, nous verrons donc d'abord comment le recueil de récits brefs s'inscrit dans une dynamique de sortie de la revue pour se rapprocher du livre, puis, dans un second temps, nous verrons que certains recueils fin-de-siècle apparaissent comme des formes modernes, entre unité et fragmentation revendiquée.

1. SORTIR DE LA REVUE : L'ASPIRATION AU LIVRE

Au XIX^e siècle, les récits brefs, tout comme le roman feuilleton, occupent une place importante dans les périodiques, aussi bien dans les grands journaux que dans les revues et petites revues d'écrivains. Ainsi des journaux comme *Le Temps*, *Le Journal* ou *La France* ouvrent leurs pages à un espace littéraire limité, mais régulier. Cette

6. Roger CHARTIER, « Textes, imprimés, lectures », dans *Pour une Sociologie de la lecture. Lectures et lecteurs dans la France contemporaine*, dir. Martine POULAIN, Paris, Editions du Cercle de la librairie, 1988, p. 16, cité par Marie-Ève THÉRENTY, « Pour une poétique historique du support », dans *Romantisme*, n°143, 2009, p. 111.

7. *Ibidem*.

8. Voir notamment Remy DE GOURMONT, *Les Petites Revues. Essai de bibliographie*, Paris, Mercure de France, 1900.

pratique répond au départ à un besoin alimentaire des écrivains, surtout des jeunes qui se heurtent à la crise de la librairie, mais elle se généralise au cours du siècle, notamment à partir des années 1830⁹ : la prépublication devient une étape quasi obligatoire dans le chemin qui mène à la reconnaissance littéraire. Or, comme le précise Marie-Ève Thérienty, les textes littéraires s'inscrivent dans la poétique particulière du support périodique et sont soumis à la « contrainte médiatique »¹⁰. Ils doivent en effet s'adapter à la brièveté, à la fragmentation, à la forme de la rubrique, et, de ce fait, à l'esthétique de la série, au caractère éphémère et à l'inscription dans l'actualité qui caractérisent la poétique du support périodique, aussi bien du journal que de la petite revue. Or, cette poétique s'oppose *a priori* à celle du support monographique, qui est encore à l'époque associé à l'unité, à la longueur, ainsi qu'au caractère abouti et figé de l'œuvre. Malgré l'abondante collaboration des écrivains aux périodiques, le mythe du livre reste très ancré. Les écrivains ont besoin de la reconnaissance du livre, qui assurera par ailleurs la pérennité des textes. La publication dans les périodiques reste une étape dans le travail de l'écrivain, et beaucoup de récits brefs sont repris en recueil. On pourrait d'ailleurs s'interroger sur les critères de reprise des textes. Ce transfert d'un support à l'autre est complexe, car il est difficile d'évaluer le statut du texte publié dans le périodique si on le considère en lien avec le texte publié dans le livre : s'agit-il d'une expérimentation, et le périodique ferait dans ce cas office de brouillon pour l'écrivain, de première étape dans le processus de création du livre ? S'agit-il de publicité pour un livre à venir, à travers la publication d'un extrait d'un livre déjà constitué ? S'agit-il d'un texte qui existe avant tout dans le périodique, et qui est ensuite réutilisé *a posteriori* ? Dans tous les cas, il est intéressant de confronter le dialogue entre les deux poétiques, et leur influence réciproque. L'esthétique du recueil est en effet marquée par celle du périodique.

Dans le contexte de recueils de récits brefs d'abord prépubliés dans des périodiques, l'analyse de la forme recueil doit prendre en considération à la fois le travail de l'auteur sur ses textes et les effets de lecture. En effet, l'esthétique du recueil est en partie déterminée par la volonté de l'écrivain de sortir de la revue ou du journal pour créer une œuvre à part entière, mais elle dépend évidemment aussi de stratégies textuelles plus complexes. Il faut d'abord souligner la diversité des pratiques, et, donc, des types de recueils, même si toute typologie se heurte à la complexité de formes qui peinent à rentrer dans des catégories figées. À la suite de René Godenne, nous parlerons de structuration plus ou moins forte des recueils de récits brefs¹¹, en fonction des modalités de glissement des textes du périodique au recueil. Dans cette perspective, il est possible de distinguer trois modalités de construction du recueil.

La première relève de l'opportunisme éditorial, sans que soit associée à cette expression une quelconque connotation péjorative : les écrivains regroupent divers textes publiés la plupart du temps dans des journaux et revues variées, souvent sur plusieurs années. L'écrivain est dans ce cas soumis à la nécessité de sauver des textes de l'oubli auquel les voue le périodique, et, éventuellement, aspire à une reconnaissance littéraire que rend difficile la dispersion des écrits dans des supports variés et éphémères. Les recueils relevant de l'opportunisme éditorial se caractérisent par

9. Voir Marie-Ève THÉRENTY, « Métamorphoses littéraires. 1. La littérature-journal », dans *La Civilisation du journal*, *op. cit.*, p. 1509.

10. *Ibid.*, p. 1510.

11. René GODENNE, « La nouvelle au pluriel : le recueil », dans *Québec français*, n° 108, 1998, p. 76.

une structuration faible¹². Bertrand Vibert cite l'exemple du *Plateau de laque* d'Henri de Régnier, qui reprend les *Contes de France et d'Italie*, avec l'ajout de quelques textes¹³. Seule trace de paratexte, l'avertissement placé par Régnier au début du « volume » est significatif :

Quelques-uns des récits qui composent ce recueil ont déjà pris place dans un volume, à tirage restreint, intitulé : *Contes de France et d'Italie*. Ceux que j'y ai ajoutés pour former le présent ouvrage auraient pu s'y incorporer sous le même titre, d'ailleurs inexact, car, des historiettes qu'offrait au lecteur mon premier groupement, plusieurs – deux au moins – avaient pour cadre un Orient de convention et une Chine de fantaisie. Aussi m'a-t-il semblé préférable de donner à l'ensemble de ces contes une désignation nouvelle. Celle que j'ai choisie n'a pas un sens bien défini, mais elle m'a paru plaisante à l'oreille et à l'imagination.¹⁴

L'avertissement, qui diffère, il faut le souligner, d'une préface, montre que l'auteur ne revendique pas explicitement de faire de son recueil une œuvre réfléchie et structurée. De fait, la comparaison avec d'autres recueils comme *La Canne de jaspe*, dans lequel ce que l'on pourrait appeler « l'effet livre » est très accentué, est par ailleurs indicative du degré moindre de structuration du *Plateau de laque*. Cependant, il faut quand même noter le changement de titre qui, lui, tend à effacer la dimension explicite du recueil qui était présente dans les *Contes de France et d'Italie*. Le « plateau de laque », plaisant à l'oreille et à l'imagination, se présente comme un titre poétique qui tend à désigner le recueil comme œuvre. Le recueil présente d'ailleurs une certaine unité, ne serait-ce que par l'esthétique des contes (style, traitement du récit bref, imaginaire). D'une façon générale, les recueils de récits brefs relevant d'un pur opportunisme éditorial sont rares chez les écrivains dits « symbolistes ». Le recueil est une forme qu'ils exploitent volontiers et qui se prête, comme nous le verrons, à leurs expérimentations esthétiques, à des degrés divers.

La deuxième modalité, qui, évidemment, n'est pas incompatible avec l'opportunisme éditorial, regroupe des recueils beaucoup plus structurés. Les textes réunis ont été soigneusement choisis, voire modifiés, pour s'inscrire dans un recueil qui tend au statut d'œuvre, par son unité et sa structure très travaillée. Il faut cependant distinguer d'emblée la structuration et l'homogénéité, puisqu'un recueil hétérogène peut être structuré et jouer sur les effets de variation. Les recueils de contes de Marcel Schwob sont particulièrement représentatifs de cette catégorie. *Cœur double*, *Le Roi au masque d'or*, *Le Livre de Monelle*¹⁵ se présentent comme des œuvres à part entière par leur construction et par le paratexte mis en place par l'auteur. Par exemple, *Cœur double* regroupe des contes parus entre 1890 et 1891 dans le journal *L'Écho de Paris*, ainsi que quelques textes inédits. C'est tout d'abord la tonalité des textes qui confère au volume son unité : il s'agit de variations sur un fantastique intériorisé,

12. En réalité, les recueils relevant du pur opportunisme éditorial sont rarement des recueils de récits brefs, qui présentent au moins une unité générique. Il s'agit plutôt de recueils de textes hétérogènes, voire de recueils de recueils.

13. Voir la présentation des *Contes à soi-même* dans *Contes symbolistes*, vol. II, éd. Bertrand VIBERT, avec la collaboration de Marc BÉGHIN & Alexia KALANTZIS, Grenoble, Ellug, 2011, note 13, p. 426.

14. Henri DE RÉGNIER, « Avertissement », dans *Le Plateau de laque*, Paris, Mercure de France, 1913, pp. 5-6.

15. *Cœur double*, Ollendorff, 1891, *Le Roi au masque d'or*, Ollendorff, 1892, *Le Livre de Monelle*, Léon Chailley, 1894.

que l'on retrouve chez certains contemporains comme Remy de Gourmont¹⁶. De plus, la deuxième partie du recueil regroupe des contes sous le titre « La légende des gueux », qui présentent eux aussi une forte unité. Ils illustrent la violence au cours des siècles, de la préhistoire à l'avenir, dans un ordre chronologique. Le titre « cœur double », thématique, véhicule une théorie de l'homme qui est développée tout au long des contes et explicitée à travers une longue préface qui sera reprise dans un autre recueil, d'articles cette fois, *Spicilege*¹⁷. Le statut de cette préface intitulée « La terreur et la pitié » est donc ambigu et contribue, par sa dimension théorique et programmatique, à souligner le projet qui guide le recueil, et, par là-même, son unité. Cette préface développe à la fois le sens profond des contes, à travers une théorie de l'homme qui sera illustrée par les récits brefs - fondée, comme le titre l'indique, sur la terreur et la pitié - et une théorie esthétique. Schwob retrace brièvement l'histoire de l'esthétique, depuis l'Antiquité, à partir de la notion de cœur humain telle qu'elle est illustrée dans l'art. Or, au terme de ce parcours, « La terreur et la pitié » s'achève sur l'évocation du roman, et non du conte. Certes, le modèle du roman n'est pas explicitement revendiqué pour le recueil, mais cette préface contribue néanmoins à faire de ces récits brefs une œuvre à part entière, légitimée par un projet, d'autant plus que la préface semble avoir été écrite pour le recueil, sans prépublication.

Enfin, la troisième modalité de construction du recueil reprend des séries de récits brefs qui apparaissaient déjà tels quels dans les périodiques, parfois avec le même titre. Les contes réunis dans le recueil *Couleurs* de Remy de Gourmont paraissent ainsi dans le *Mercure de France* en 1906. Le titre est déjà choisi, l'unité est présente et l'ordre des contes sera conservé : il s'agit donc d'une prépublication de livre selon le même principe que le roman feuilleton, et non de prépublications dispersées de contes. Le recueil connaît trois prépublications, qui comprennent chacune une série de contes, et non un unique conte. Gourmont semble s'inspirer de l'esthétique du recueil de Marcel Schwob¹⁸. Chaque conte développe la symbolique d'une couleur associée à un personnage, selon une conception poétique de la couleur proche de celle exposée dans la préface du recueil *Le Roi au masque d'or* :

De même que les modernes distinguent dans la gamme des couleurs des nuances que les anciens n'apercevaient pas, l'âme a fait aussi son éducation des nuances : là où elle était pourpre, elle se voit violette, et mauve, et cerise, et orange, et plus elle se différencie, plus elle donne de valeur à ses molécules.¹⁹

Le principe qui guide le recueil est donc à la fois symbolique et poétique et joue sur l'effet de série. Ce procédé, qui consiste à inscrire l'œuvre dans le périodique en reprenant les formes et les méthodes de l'écriture journalistique, montre que la dynamique de création propre au périodique se construit dans le va-et-vient entre le livre et la revue, et pas seulement dans le sens de la revue au livre. Le principe du recueil est repris au sein même de la revue, par l'intermédiaire de la série,

16. Voir par exemple les *Histoires magiques*, Mercure de France, 1894.

17. Le terme de « spicilege » est d'ailleurs tout à fait intéressant à analyser pour une théorie du recueil, puisqu'il fait appel, pour désigner le recueil, à l'image d'une glane d'épis de blés.

18. Sur ce sujet, voir notre article « Marcel Schwob et Remy de Gourmont : une nouvelle esthétique du conte », dans *Retours à Marcel Schwob*, s. dir. Christian BERG, Alexandre GEFEN, Monique JUTRIN & Agnès LHERMITTE, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2007, pp. 127-141.

19. Marcel SCHWOB, « La perversité », dans *Mercure de France*, mars 1892, p. 194, repris comme préface au *Roi au masque d'or*, Ollendorff, 1892.

compatible avec le périodique : c'est-à-dire, encore une fois, que le périodique n'est pas un simple support de publication, mais qu'il apparaît comme un lieu d'expérimentation et d'innovation. Le livre influence la revue, et la revue influence le livre.

Dans tous les cas, le passage du périodique au recueil a pour horizon le Livre. Il s'agit de sortir du journal ou de la revue pour vaincre son caractère éphémère et atteindre à la légitimité et à la reconnaissance, que confère, à l'époque, le livre. Les écrivains jouent alors sur deux plans, celui de l'unité (que ce soit, comme nous l'avons vu, par le thème, par l'esthétique ou par une variation sur un principe), qui est encore à l'époque associée à l'idée de livre, et celui de la matérialité du livre, à travers la dimension bibliophile. Les écrivains de la fin du XIX^e siècle portent une attention particulière à la qualité matérielle de leurs ouvrages, ce qui, dans le cadre des recueils, leur permet de revendiquer le statut de livre au sens noble. Marie-Ève Thérenty souligne dans sa poétique historique du support l'importance de « l'énonciation typographique », en particulier pour les écrivains du XIX^e siècle qui participent à l'élaboration des livres, en collaboration avec les éditeurs. À la fin du siècle, cette collaboration peut même aller jusqu'à une fusion, avec des maisons d'édition comme le *Mercur de France*, issue de la revue du même nom, et donc gérée par des écrivains. D'ailleurs, beaucoup de recueils de récits brefs fin-de-siècle sont publiés aux éditions du *Mercur de France*, avec un aspect matériel très travaillé, notamment ceux d'Henri de Régnier (*Le Trèfle noir*, *La Canne de jaspe*) et de Remy de Gourmont (*Histoires magiques*, *Proses moroses*). Celui-ci occupe une place importante dans la revue dirigée par Vallette et il choisit lui-même le papier, la typographie et les illustrateurs de ses ouvrages. *Histoires magiques*, tiré en exemplaires de luxe, paraît en 1894 avec une lithographie d'Henri de Groux. En 1894, *Proses moroses* présente également un très beau frontispice de Gourmont. *Le Trèfle noir*, qui paraît en 1895 aux éditions du *Mercur de France*, est orné par Alphonse Hérol. *La Canne de jaspe*, qui paraît un an plus tard, toujours au *Mercur de France*, est tiré à cinq exemplaires sur Japon impérial, vingt et un exemplaires sur Hollande, et vingt exemplaires sur papier de luxe. La typographie peut jouer à l'intérieur même de l'ouvrage, dans l'organisation du recueil, rappelant l'esthétique du livre. *Le Trèfle noir* débute par une citation de Georges Meredith, placée en pleine page, suivie par une note de l'auteur en italique, qui précède le titre de la première partie du recueil, « Hertulie ou les messages », dédié à Mme de Bonnières. Les *Proses moroses* sont divisées en livres dont la typographie rappelle les titres de chapitres. On voit donc bien, au-delà du Livre, que les écrivains tentent d'inscrire leur recueil à l'horizon du roman, à travers un travail de renouvellement des formes.

2. UNE FORME MODERNE HÉRITÉE DU PÉRIODIQUE

Le recueil n'est pas un genre littéraire. Dans le contexte de crise des genres qui caractérise la fin du XIX^e siècle, cela permet une liberté d'expérimentation formelle extrêmement fertile pour des écrivains qui, par ailleurs, se montrent relativement critiques envers le roman. Le roman feuilleton laisse ainsi la place à une forme également en lien avec le périodique, mais plus complexe, fondée sur la fragmentation et l'effet de série propres au périodique. Comme pour le roman-feuilleton, les modalités de l'écriture dans les périodiques semblent donc expliquer en grande partie le développement de formes qui oscillent entre le recueil et le roman, que ce soit

des recueils qui tendent vers le roman, ou des romans déconstruits qui reprennent les effets du recueil. Le rapport au roman est particulièrement frappant dans le cas des recueils de Marcel Schwob. Comme nous l'avons vu plus haut, la préface de *Cœur double*, « La terreur et la pitié », évoque l'esthétique du roman :

Si la forme littéraire du roman persiste, elle s'élargira sans doute extraordinairement. Les descriptions pseudo-scientifiques, l'étalage de psychologie de manuel et de biologie mal digérée en seront bannis. La composition se précisera dans les parties, avec la langue ; la construction sera sévère ; l'art nouveau devra être net et clair. Alors le roman sera peut-être un roman d'*aventures* dans le sens le plus large du mot, le roman des crises du monde intérieur et du monde extérieur, l'histoire des émotions de l'individu et des masses, soit que les hommes cherchent du nouveau dans leur cœur, dans l'histoire, dans la conquête de la terre et des choses, ou dans l'évolution sociale.²⁰

Le roman d'« aventures » pourrait bien être une forme de recueil, qui, par la diversité des récits brefs, décline les « crises du monde intérieur et du monde extérieur », à partir des « êtres vivants, spontanés, libres, dont la synthèse psychologique et physiologique, malgré certaines conditions déterminées, dépendra des séries qu'ils rencontreront, des milieux qu'ils traverseront »²¹, par opposition à l'histoire d'un individu et au déroulement du roman traditionnel du XIX^e siècle. Schwob développe ainsi une théorie de la synthèse fondée sur la notion de discontinuité et de liberté, à travers des épisodes isolés les uns des autres, mais unis par l'effet de série totalisant. La synthèse prônée par Schwob trouve son accomplissement dans le recueil, d'autant plus que cette théorie rejoint sa pratique de l'écriture dans les périodiques. Schwob a beaucoup écrit dans les journaux de son époque²², que ce soient des chroniques ou des récits brefs. Outre la reprise des contes et nouvelles dans les recueils, la pratique de la chronique n'est sans doute pas étrangère à la théorie esthétique du roman d'aventures et de la série. Schwob accorde une importance particulière aux faits divers qu'il relate dans ses chroniques, et qui par la suite nourrissent certains de ses contes. Par leur principe même, les faits divers sont des éclats d'humanité, que Schwob définit comme de « petites individualité dissemblables », « d'infinis intermédiaires » dans la préface du *Roi au masque d'or*²³. La nécessité d'écrire dans les périodiques et de se plier à ses règles et le développement d'une théorie esthétique se rejoignent donc idéalement dans la forme du recueil, genre moderne qui concurrencerait le roman en revendiquant la fragmentation. Le périodique donne en effet l'impulsion au triomphe du fragment qui caractérise la fin du siècle et dont le recueil constitue l'expression privilégiée.

Schwob accorde encore une grande importance à l'unité dans la composition de ses recueils de récits brefs, même si elle inclut la fragmentation. On retrouve cette aspiration dans certains recueils d'Henri de Régnier et de Remy de Gourmont, à travers un principe unificateur différent. L'effet de série y est assuré par un seul personnage qui revient dans les différents contes, avec cette fois encore pour hori-

20. « La terreur et la pitié », repris dans *Spicilège* (Mercure de France, 1896), dans *Œuvres*, s. dir. Alexandre Gefen, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 616.

21. *Ibidem*.

22. Il collabore notamment à l'*Écho de Paris*, l'*Événement*, le *Phare de la Loire*, le *Journal*, le *Messager français*, *Mercure de France*.

23. Marcel SCHWOB, « La différence et la ressemblance », préface au *Roi au masque d'or*, repris dans *Spicilège*, *op. cit.*, p. 623.

zon le roman, mais un roman fragmenté, fondé sur les ellipses et favorisé par des prépublications dispersées. Les récits brefs qui composent *La Canne de jaspé* et la première partie des *Proses moroses* sont fondés sur le retour d'un personnage, Monsieur d'Amercœur dans le cas de Régnier, et Primary dans le cas de Gourmont. Ce principe du retour d'un personnage vient tout autant du modèle du roman que du modèle de la revue : la chronique, par la complicité qu'elle établit avec le lecteur, joue en effet sur des jeux de clins d'œil et de rappels. Ce principe est cependant accentué lors de la reprise des récits dans le recueil, notamment chez Régnier qui ajoute le personnage de Monsieur d'Amercœur dans un certain nombre de contes²⁴. Le cas de *Proses moroses* est cependant plus complexe. Le recueil relève sans aucun doute en grande partie de l'opportunisme éditorial. Le recueil paraît la même année qu'*Histoires magiques*. Malgré le titre « Proses moroses » adopté à la fois dans le *Mercur de France* et dans *La Revue indépendante*, la multiplication des supports de publication laisse penser que Gourmont n'avait pas au départ une idée précise de recueil en écrivant ses contes. Il s'agissait plutôt d'une rubrique, et la répartition des textes entre les *Proses moroses* et les *Histoires magiques* se fait vraisemblablement tardivement, au moment de la composition des livres, entre 1893 et 1894. Elle n'est évidemment pas arbitraire. Les *Proses moroses*, dont le titre fait référence aux *Histoires moroses* de Villiers de L'Isle-Adam, réunissent des textes beaucoup plus variés formellement que les *Histoires magiques*, entre la nouvelle et le poème en prose²⁵. L'avant-dire écrit par Schwob pour le volume met l'accent sur la cruauté des pages gourmontiennes, « pages comme frottées de ciguë », à l'image des *Contes cruels*²⁶. L'unité serait alors davantage dans le ton que dans la forme ou le thème, même si Gourmont tente de dépasser la variété des textes en structurant le recueil en trois parties, qu'il appelle des « livres » : « Quelques uns », « Quelques unes » et « Quelques autres ». Ces regroupements se justifient par la construction de certains contes autour d'un personnage masculin ou d'un personnage féminin, mais ils restent dans l'ensemble artificiels, surtout en ce qui concerne la troisième partie. En tentant d'imposer son recueil comme un « livre », comme nous l'avons vu avec le frontispice, et avec la division en « livres », Gourmont tente donc d'imposer la fragmentation comme une esthétique à part entière, en tant que principe avant tout poétique, fondé sur le langage. Les différents récits brefs, ou plutôt devrait-on dire proses, s'apparentent soit à des contes, soit à des nouvelles, soit à des poèmes en prose. Ils mettent en avant le langage, par leur caractère poétique, mais aussi par l'univers référentiel et métadiscursif qu'ils mettent en place. Tous les récits brefs qui composent le recueil sont dédiés à des écrivains, pour la plupart des contemporains, ou des modèles revendiqués de Gourmont. Gourmont crée ainsi un univers de référence, qui d'ailleurs est le même que l'univers de référence des revues symbolistes, et particulièrement du *Mercur de France*, dans le sens d'un réseau d'amitiés littéraires et de collaborations. Or les dédicaces constituent également des hommages par l'écriture même des récits, qui renvoient, par la parodie, par l'univers de référence ou par le

24. Voir l'édition des *Contes symbolistes* déjà citée, p. 228 et suivantes.

25. Gourmont explique l'origine du titre dans les « Souvenir du symbolisme », dans *Promenades littéraires*, 4^e série, Paris, Mercure de France, 1912, pp. 72-73 : « il [Huysmans] cite *Tribulat Bonhommet* sous son premier titre, *Claire Lenoir*, la première des « Histoires moroses », insérées dans *la Revue des lettres et des arts*. Villiers me céda ironiquement, sur la fin de sa vie, le dernier mot de ce titre en m'avertissant qu'il n'était pas très heureux et n'avait guère attiré les lecteurs. J'ai voulu faire l'expérience, et ce fut à mon détriment ».

26. Cet avant-dire paraît d'abord dans le *Mercur de France* : « Proses moroses », dans *Mercur de France*, juillet 1894, p. 275.

style, aux écrivains auxquels ils sont dédiés. Le recueil perd ainsi son unité formelle fondée sur la forme du récit bref, pour laisser la place à une cohérence fondée sur un principe qui dépasse le genre littéraire.

Le recueil de récits brefs fin-de-siècle apparaît donc comme un instrument privilégié d'expérimentation formelle, dans sa structure, mais aussi dans la forme même du récit bref. Cette expérimentation peut se lire en lien avec le périodique, à travers deux lignes directrices. D'une part, le passage de la revue ou du journal au livre permet un travail sur la structuration du recueil, qui oscille entre unité et fragmentation. Or la reconnaissance d'une valeur esthétique de la fragmentation est liée à l'écriture dans les périodiques qui se généralise au cours du XIX^e siècle. Le modèle d'organisation du support périodique, avec ses rubriques, sa variété et ses textes brefs, influence le recueil, et, plus généralement, le livre. Car les pratiques d'écriture de l'époque rejoignent une vision du monde inspirée des philosophies de Bergson ou de Schopenhauer qui soulignent la relativité du monde, entraînant une vision fragmentaire, et nécessairement subjective, de la réalité, qui se reflète dans les formes littéraires. D'autre part, le recueil de récits brefs permet également le brouillage des frontières entre les formes, notamment à partir de la notion de récit. Là encore, on peut souligner le lien avec l'écriture dans les périodiques. Au-delà de la confusion entre le conte et la nouvelle, fréquente au XIX^e siècle, le support recueil, qui englobe et légitime en quelque sorte les textes qu'il contient, joue sur l'élargissement de la notion de récit, qui emprunte des traits aussi bien à la chronique qu'au poème en prose, à travers une anecdote plus ou moins sublimée. Pour reprendre l'appellation de Gourmont, le récit devient une « prose » née de l'oscillation entre le périodique et le livre.

Alexia KALANTZIS

Université de Cergy-Pontoise
Université de Versailles-Saint-Quentin (CHCSC)
alexikalantzis@gmail.com



Mathijs DUYCK

The Short Story Cycle in Western Literature Modernity, Continuity and Generic Implications

Abstract

This paper aims to investigate the theoretical contraposition between modernity and continuity of the short story cycle. This opposition of theoretical perspectives has had various implications for the study of the diachronic evolution of the short story cycle, and in particular for the relation between modern short story cycles and ‘pre-modern’ framed collections. Through a meta-theoretical analysis of the interpretations of Boccaccio’s *Decameron* in short story cycle theory, the paper intends to question a series of assumptions regarding the functions of the frame tale, the difference between tales and short stories and the relevance of this difference with respect to the functioning of the cycle.

Résumé

L’article se propose d’analyser la contraposition théorique entre la modernité et la continuité du *short story cycle* (ou recueil de nouvelles structuré). Cette opposition entre deux perspectives théoriques a fortement influencé l’étude de l’évolution diachronique de ce type de recueil, et en particulier l’interprétation du rapport entre les recueils structurés modernes et les recueils de nouvelles “pré-modernes”, étant structurés par un récit cadre. En soumettant les interprétations du *Decameron* de Boccace par les théoriciens du *short story cycle* à une analyse métathéorique, l’article veut mettre en question une série d’assumptions à propos de la fonction du récit cadre et de la différence entre nouvelles et short stories ainsi que la pertinence de cette différence par rapport au fonctionnement du recueil.

To refer to this article:

Mathijs DUYCK, “The Short Story Cycle in Western Literature: Modernity, Continuity and Generic Implications”, in: *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, February 2014, 12, “Cycles, Recueils, Macrotexs: The Short Story Collection in Theory and Practice”, Elke D’HOKER & Bart VAN DEN BOSSCHE (eds.), 75-86.



Interférences littéraires Literaire interferenties

Multilingual e-Journal for Literary Studies

COMITÉ DE DIRECTION – DIRECTIECOMITÉ

David MARTENS (KU Leuven & UCL) – Rédacteur en chef - Hoofdredacteur

Matthieu SERGIER (UCL & Facultés Universitaires Saint-Louis), Laurence VAN NUIJS (FWO – KU Leuven), Guillaume Willem (KU Leuven – Redactiesecretaris)

Elke D'HOKER (KU Leuven)

Lieven D'HULST (KU Leuven – Kortrijk)

Hubert ROLAND (FNRS – UCL)

Myriam WATTHEE-DELMOTTE (FNRS – UCL)

CONSEIL DE RÉDACTION – REDACTIERAAD

Geneviève FABRY (UCL)

Anke GILLEIR (KU Leuven)

Gian Paolo GIUDICETTI (UCL)

Agnès GUIDERDONI (FNRS – UCL)

Ben DE BRUYN (FWO – KU Leuven)

Ortwin DE GRAEF (KU Leuven)

Jan HERMAN (KU Leuven)

Marie HOLDSWORTH (UCL)

Guido LATRÉ (UCL)

Nadia LIE (KU Leuven)

Michel LISSE (FNRS – UCL)

Anneleen MASSCHELEIN (KU Leuven)

Christophe MEURÉE (FNRS – UCL)

Reine MEYLAERTS (KU Leuven)

Stéphanie VANASTEN (FNRS – UCL)

Bart VAN DEN BOSCHE (KU Leuven)

Marc VAN VAECK (KU Leuven)

Pieter VERSTRAETEN (KU Leuven)

COMITÉ SCIENTIFIQUE – WETENSCHAPPELIJK COMITÉ

Olivier AMMOUR-MAYEUR (Université Sorbonne Nouvelle – Paris III & Université Toulouse II – Le Mirail)

Ingo BERENSMAYER (Universität Giessen)

Lars BERNAERTS (Universiteit Gent & Vrije Universiteit Brussel)

Faith BINCKES (Worcester College – Oxford)

Philiep BOSSIER (Rijksuniversiteit Groningen)

Franca BRUERA (Università di Torino)

Álvaro CEBALLOS VIRO (Université de Liège)

Christian CHELEBOURG (Université de Lorraine – Nancy II)

Edoardo COSTADURA (Friedrich Schiller Universität Jena)

Nicola CREIGHTON (Queen's University Belfast)

William M. DECKER (Oklahoma State University)

Dirk DELABASTITA (Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix – Namur)

Michel DELVILLE (Université de Liège)

César DOMINGUEZ (Universidad de Santiago de Compostella & King's College)

Gillis DORLEIJN (Rijksuniversiteit Groningen)

Ute HEIDMANN (Université de Lausanne)

Klaus H. KIEFER (Ludwig Maximilians Universität München)

Michael KOLHAUER (Université de Savoie)

Isabelle KRZYWKOWSKI (Université Stendhal-Grenoble III)

Sofiane LAGHOUATI (Musée Royal de Mariemont)

François LECERCLE (Université Paris Sorbonne – Paris IV)

Ilse LOGIE (Universiteit Gent)

Marc MAUFORT (Université Libre de Bruxelles)

Isabelle MEURET (Université Libre de Bruxelles)

Christina MORIN (Queen's University Belfast)

Miguel NORBARTUBARRI (Universiteit Antwerpen)

Olivier Odaert (Université de Limoges)

Andréa OBERHUBER (Université de Montréal)

Jan OOSTERHOLT (Carl von Ossietzky Universität Oldenburg)

Maité SNAUWAERT (University of Alberta – Edmonton)

Interférences littéraires / Literaire interferenties

KU Leuven – Faculteit Letteren
Blijde-Inkomststraat 21 – Bus 3331
B 3000 Leuven (Belgium)

Contact : matthieu.sergier@uclouvain.be & laurence.vannuijs@arts.kuleuven.be

THE SHORT STORY CYCLE IN WESTERN LITERATURE

Modernity, Continuity and Generic Implications

It is no secret that short story cycle theory, which proposes the study of the tension between short narrative texts and the larger structure in which they are contained, is itself subject to various tensions that remain unresolved. These partly derive from the singularity and the hybridity of the poly-textual genre in question, but are also due, and to a far greater extent, to the diversity of theoretical perspectives within the study of the genre. This diversity is illustrated by the terminological debate on the very name of the genre itself. Even though 'short story cycle' has received the greatest critical acclaim, alternatives such as 'short story sequence' and 'short story composite' continue to be used in parallel. These terms all highlight specific features of the collection of short stories (i.e. its cyclical, sequential and composite nature), whereas terms such as 'composite novel' or 'rouvelle' problematize the genre's autonomous functioning, by associating it to the novel. In this article I will use the term short story cycle, not because it is in any way superior to the other terms, but simply because it is the most frequently used.

The subject I intend to discuss, however, is not of a terminological nature. I would like to address an even greater theoretical fault line in short story cycle theory, which is caused by diverging perspectives on the diachronic development of the genre. Even though the prevalent approach within the theory is synchronic and text-centred, practically every study on the genre discusses its history. These historical accounts usually take the form of a brief and generic diachronic overview by way of introduction to the synchronic study that follows. In these overviews, a general consensus can be observed on the identification of a number of historical precursors to contemporary short story cycles: Homer's *Odyssey*, Ovid's *Metamorphosis*, Boccaccio's *Decameron*, Chaucer's *Canterbury Tales*, the *Panchatantra* and *A Thousand and One Nights*. However, when it comes to defining these early works and their relation to twentieth-century short story cycles, divergent approaches can be noted. These can be understood in terms of an opposition between, on the one hand, a focus on rupture with tradition, innovation and modernity, and on the other an emphasis on historical continuity.

In this article, I intend to analyse the arguments made by both perspectives on the modern short story cycle's precursors. Because of the synchronic approach mostly taken within theories of the genre, the historical background has often received only little attention. However, a literary genre theory cannot repose solely on a synchronic theorisation, and therefore an elucidation of the diachronic evolution of the short story cycle seems to be in order. The starting point of my reflection is a critical analysis of the various judgments on the *Decameron* in theoretical works on the short story cycle. The *Decameron* represents an interesting touchstone, because

it is cited in every single study, and is subject to very different interpretations. First, I will examine the way in which Boccaccio's masterwork is cited and used in these studies. Second, since in my opinion the *Decameron* represents not only a literary milestone but also the start of a new tradition, I will consider the implications of these different interpretations, not only for a diachronic perspective on the short story cycle, but also with respect to the essence of the short story cycle as a genre.

1. The *Decameron* in Short Story Cycle Theory

In most studies on the short story cycle, the *Decameron*, together with *The Canterbury Tales*, is cited as a canonical example of the framed story collection or *Rahmenerzählung*. Yet, the specific definitions of this literary form diverge. One strand within short story cycle theory argues that the framed tale cycle is a cycle in which a narrative situation unites a series of otherwise unrelated stories. This is the definition proposed by Clements and Gibaldi in their 1977 study on the European tale collection.¹ A similar but slightly more tendentious judgment was expressed by Maggie Dunn and Ann Morris, who defined the function of the frame in the *Decameron* and in the *Canterbury Tales* as "an excuse for grouping together a potpourri of tales".² More recently, Michelle Pacht described Boccaccio's and Chaucer's works as "early forerunners" of the short story cycle, which "lack both internal linking and firm structural unity".³

These and similar definitions of the framed collection usually go hand in hand with a view of the short story cycle as a quintessentially modern form. In this perspective, the diachronic evolution of the book of short stories is interpreted as an opposition between pre-modern cycles, in which an external framing device links unrelated stories, and modern cycles, in which the structuring depends on internal unification principles which are activated in the single stories. Joseph Gerald Kennedy, who stresses the importance of oral storytelling traditions in such "precursors" of the short story cycle as the *Decameron* and the *Canterbury Tales*, argues that "in quite a different sense, published cycles belong to the modern age and reflect the commodification of narrative which began in earnest in the nineteenth century".⁴ According to Kennedy, the development of the short story cycle should be seen in first place as a material necessity which reflects a "commercial determinism".⁵ The opposition between framed collections and modern short story cycles thus seems to depend not only on textual features such as the framing device, but it is interpreted in terms of a larger socio-economic opposition between, on the one hand, manuscript and early print culture, which fixes oral narrative traditions in cyclical compositions, and, on the other hand, modern print culture, in which the composition of the cycle is dictated by the fact that the short story has no individual market value. Suzanne Ferguson goes even further and describes the short

1. Robert CLEMENTS & Joseph GIBALDI, *Anatomy of the Novella. The European Tale Collection from Boccaccio and Chaucer to Cervantes*, New York, New York University Press, 1977, 20.

2. Maggie DUNN & Ann MORRIS, *The Composite Novel. The Short Story Cycle in Transition*, New York, Twayne, 1995, 21.

3. Michelle PACHT, *The Subversive Storyteller. The Short Story Cycle and the Politics of Identity in America*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2009, 3.

4. J. Gerald KENNEDY, "Towards a Poetics of the Short Story Cycle", in: *Journal of the Short Story in English*, 1988, 11, 9.

5. *Ibidem*.

story cycle as an expression of literary modernism: “Although stories have historically been published in gatherings, in earlier centuries often with framing stories (the *Canterbury Tales*, the *Decameron*), the idea of a short story sequence or cycle as we currently think of it is basically a modernist (i.e., early 20th century) invention.”⁶

However, the relation between this specific definition of the framed collection and a modern perspective on the short story cycle is dominant but not exclusive. An important exception can be found in Rolf Lundén’s *The United Stories of America: Studies in the Short Story Composite*. Lundén emphasises the historical continuity of the genre and states that the first long prose forms in literary history were in fact short story composites.⁷ By regrouping the composites in four subsets – the cycle, the cluster, the sequence and the novella – Lundén tries to come to a synthesis of previous theoretical approaches (i.e. Ingram’s ‘cycle’ and Luscher’s ‘sequence’). The definition of the fourth subtype, the “novella”, seems to derive directly from Clements and Gibaldi’s definition: “the *novella* [represents] the model taken from the novella form of, for instance, Boccaccio’s *Decameron*, consisting of a frame-tale, and a reappearing narrator, narrative devices linking otherwise unrelated stories”.⁸

Other scholars propose a different interpretation of these precursors of the modern short story cycle. In his 1989 essay on the short story sequence, Robert M. Luscher notes that “Chaucer, Boccaccio and Homer provide historical precedents for uniting a related group of stories.”⁹ A similar perspective is adopted by James Nagel, who defines the medieval cycle concept as “works that are independent but enriched by inclusion in a group of related pieces” and indicates the *Decameron* as the major exemplification of this principle.¹⁰ In another relatively recent study, Rocio G. Davis claims to see an even stronger link between these predecessors and modern short story cycles: “Short-story cycles abound in the literatures of the world. Homer’s *Odyssey*, Ovid’s *Metamorphosis*, Boccaccio’s *Decameron*, Chaucer’s *The Canterbury Tales*, the *Panchatantra*, *A Thousand and One Nights*, and Mallory’s *Morte d’Arthur* all exhibit the constitutive characteristics of the form.”¹¹ These authors recognise the significant evolution of cyclical narrative forms throughout the history of literature, but argue that this evolution does not alter the basic functioning of the narrative cycle.

All the remarks on the framed collection and on Boccaccio’s masterpiece listed so far share a number of common features. First of all, although these observations always function within a theoretical perspective proposing either the modernity or the continuity of the short story cycle, they seem to be rather intuitive statements which do not rely on a detailed investigation of these early literary works. On the one hand, the connection between the presence of a framing device

6. Suzanne FERGUSON, “Sequences, Anti-Sequences, Cycles and Composite Novels: The Short Story in Genre Criticism”, in: *Journal of the Short Story in English*, 2003, 41, 2.

7. Rolf LUNDÉN, *The United stories of America. Studies in the Short Story Composite*, Amsterdam, Rodopi, 1999, 7. For an update and a comparative approach to episodic narrative and film, see Rolf Lundén’s contribution in this issue.

8. *Ibidem*, 38.

9. Robert LUSCHER, “The Short Story Sequence: An Open Book”, in: Susan LOHAFFER & Jo Ellen CLAREY (eds.), *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge, Louisiana State UP, 1989, 153.

10. James NAGEL, *The Contemporary American Short-Story Cycle. The Ethnic Resonance of Genre*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2001, 2.

11. Rocio DAVIS, *Transcultural Reinventions. Asian American and Asian Canadian Short-Story Cycles*, Toronto, TSAR, 2001, 5.

and the unrelatedness of stories is treated as a fact for which no explanation is given: it is not made clear in which way the presence of a narrative framing device would exclude other possible connections between stories. On the other hand the definition of the *Decameron* as a “cycle of related pieces” usually fails to inform us of the nature or the relevance of these relations.

Second, these diachronic overviews tend to present the same list of precursors, as a series of common archetypes to illustrate the notion of a framed collection, without acknowledging the major differences between the cited works. It is obvious, however, that the *Odyssey*, the *Panchatantra* and the *Decameron* represent very different models of combining micro-textual and macro-textual levels of narration. The same distinction should be made between the *Decameron* and *The Canterbury Tales*, for a specific reason. These two works do share a large literary-historical context and a general structural resemblance, which can be explained partly by the fact that Chaucer was familiar with Boccaccio’s model. There is, however, an important philological difference: *The Canterbury Tales* represent only a part of the ‘architecture’ conceived by the author, they are a work in progress, an unfinished cycle, of which we cannot determine the exact form or sequence. This has resulted in a series of different combinations of fragments, which have in turn generated various manuscript traditions. From this particular genesis and reception derive a series of hermeneutical problems which do not arise in the case of the *Decameron*. Boccaccio’s cycle has a strict para-textual structure, well-defined by its author, and has been perceived, read and transmitted as a complete book, thus creating a very codified model. For these reasons I will limit my study only to the *Decameron*.

2. The *Decameron* as a Short Story Cycle

Let us return now to Boccaccio’s masterpiece so as to examine its structure as a cycle, as well as its embeddedness within the specific literary and historical context in which it was composed, read and distributed. With regard to its structure, Boccaccio scholars have identified several thematic, symbolic and metanarrative processes which do not only link the stories to the frame, but also connect the stories to each other. In this perspective, the frame is but one of the many threads that hold together the work. While a lot has been written about the added meaning the book as a whole creates, I will only mention a few interpretations. Vittore Branca, for instance, has observed an ascending moralistic movement in the sequence of tales, from ser Ciappelletto’s wickedness in the first tale to Griselda’s unbreakable virtue in the last.¹² Lucia Battaglia Ricci slightly modifies Branca’s position and proposes to interpret the two border tales as two opposite poles which, between them, comprehend the large thematic variety of the volume. She also reads the narrative act as a kind of “collective reasoning”. The power of the word keeps the threat of death at a distance and becomes the instrument of a mental and rational re-foundation of the world destroyed by the apocalyptic plague. The experience of storytelling in this pagan Eden engenders a new moral vision, which is respectful of life and human passion, as well as a model of conduct based not on religion, but

12. Vittore BRANCA cited in Lucia BATTAGLIA RICCI, “Giovanni Boccaccio” in: Enrico MALATO (ed.), *Storia della letteratura italiana. Il Trecento. Gli albori dell’Umanesimo*, Milano, Il Sole 24 Ore, 1995, 798.

on secular values such as intelligence, virtue and tolerance.¹³ Moreover, the first tale of the sixth day, the tale of Madonna Oretta, at the very centre of the sequence, functions as a pivotal moment, as it explicitly treats the theme of storytelling, which is the central theme of the framing device. In the second half of the cycle, this metanarrative theme decisively takes the upper hand on the religious and moralistic themes.

Another interpretation has been suggested by Giovanni Cappello in his 1998 study of the *Decameron*. Cappello indicates a nucleus of three tales (the first, second and third of the first day) that act as a macro-textual segment. These texts, which are all thematically centred on religion, function as a safeguard against possible accusations of immorality. The fourth tale closes the moral argument and announces the real themes of the book, such as taking pleasure, wise conduct and above all the joy of storytelling itself. These themes return in the author's intervention at the beginning of the fourth day, which is not part of the framing story. Cappello argues that in this way one can discern a system consisting of an argumentative premise contained in an introductory textual nucleus, which then communicates with the other texts and with the frame, thus producing the macro-textual meaning, described as a synthesis of a new way of storytelling, based on a secular moral and a new line of social conduct.¹⁴

Furthermore, each of the ten days of the *Decameron* can be seen as a mini-cycle in its own right. Even when one omits the frame, in which the newly elected queen or king introduces the theme of the stories of that particular day, the thematic homogeneity can easily be established by the reader. The stories of these mini-cycles share not only a common theme, but also recurrent structural patterns, such as the ritual transgression of the chosen theme performed each time again by Dioneo. His erotic and scabrous tales should not be interpreted as fringe stories; in fact, they reveal the complicated thematic structure of the *Decameron*. A second dimension of thematic interaction can be perceived when the themes of contiguous days are compared: the reader cannot fail to notice the contrasting themes of the fourth and the fifth day, or the process of thematic expansion of the theme of the sixth day, performed by the seventh and the eighth day.

It will be clear, in short, that the relation between the single pieces of the *Decameron* does not uniquely depend on the framing device. It is, however, difficult to conceive of the cycle without the frame tale, since, contrary to Dunn and Morris' statement, this device is not by definition something external which is added to a series of tales, but can be an intrinsic narrative instrument with a determinate function of an intermediate level of narration and communication within the cycle. This intermediate level contributes to the narrative multidimensionality of the *Decameron*, as it concedes the storytelling to ten different voices, who, even though they share a common socio-economical background, are represented as autonomous characters: every narrator has his or her own personality and way of telling. This, in turn, emphasises the narrativity of the cycle: through this multiplicity of voices, Boccaccio confers a strong performative function to the narrating voice. It is only through the act of storytelling that the new social model can be founded.

13. *Ibid.*

14. Giovanni CAPPELLO, *La dimensione macrotestuale. Dante, Boccaccio, Petrarca*, Ravenna, Longo, 1998, 145-151, 227-232.

This model, based on the rationality of 'wise conduct' is less rigid than the model imposed by the Church, but less economically rational than the code of conduct of the social group of merchants, in which a woman is considered as merchandise and in which the desire for profit is the only ethical guideline.

These examples of processes of recurrent development activated through the various forms of interaction within the cycle should suffice to demonstrate how the *Decameron* functions as a short story cycle. Moreover, a number of indications seem to suggest Boccaccio's cycle was actively received, read, copied and diffused as a book, and not as a miscellany united by a frame. Even though it is impossible to fully reconstruct the reception and the reading culture of medieval cycles, some interesting observations can be made. The manuscript tradition of the *Decameron*, for instance, illustrates that the majority of scribes did not reshuffle or adapt the stories, as was common practice in the process of manuscript copying, but that they copied the whole structure, which they referred to as a book, a *libro di novelle*. It is significant that this loyalty to the structure of the cycle does not only characterise the manuscripts that were copied on demand and sold by book merchants, but also the vast majority of private copies, transcribed by merchants as a pastime, without a commercial aim.¹⁵ Moreover, a number of manuscripts maintain the sophisticated sign system proposed by the author to emphasise the hierarchical structure of the cycle, indicating through different types of capitals the beginning of a dialogue, a tale or a part of the frame tale.¹⁶ In addition, a specific case such as the *Laurenziano XLII 1* manuscript shows how a fourteenth-century reader, Francesco Mannelli, comments on the *Decameron* in the margins of the codex. Although these comments mainly focus on the content of the tales, Mannelli also indicates links between different parts of the book, like the resemblance in the prologues between the tenth tale of the first day and the first tale of the sixth day.¹⁷

It is highly likely, therefore, that the *Decameron* was interpreted as a book of tales and that the interaction between its themes and structures was well-perceived by readers and writers of subsequent generations. The enormous success of the *Decameron* also made its structure into a model that was followed, imitated and reused at least until the late 19th and early 20th century, a model which generated a large tradition of cycles, throughout Europe (in combination with later models which are themselves indebted to Boccaccio, such as Chaucer's *Canterbury Tales* and Marguerite de Navarre's *Heptaméron*). This does not mean Boccaccio's was the only model, or the only way of collecting tales in a single volume, but it surely is proof of an ongoing tradition of integrating short narrative texts in a single volume in such a way that it creates a surplus of meaning. The use of a model and the creation of a tradition, of course, does not mean that every work imitates the structure of the *Decameron*. This tradition should rather be seen as a dialogue in the sense of Bakhtin: every writer and every literary work communicates with several previous works, by assimilating and modifying themes and structures. In some cases, however, the tribute to the *Decameron* is openly claimed: for instance, in Sercambi's *Novelliere*, written shortly after the *Decameron*, another group of storytellers escapes

15. Marco CURSI, *Il Decameron: scritture, scriventi, lettori*, Roma, Viella, 2007, 136-137.

16. *Ibid.*, 156.

17. Stefano CARRAI, "La prima ricezione del *Decameron* nelle postille di Francesco Mannelli", in: Michelangelo PICONI (ed.), *Autori e lettori di Boccaccio. Atti del Convegno internazionale di Certaldo (20-22 settembre 2001)*, Firenze, Cesati, 2002, 102-103.

from the plague. Cycles with titles like *Heptaméron* and *Pentamerone* obviously reconnect to the Boccaccian model. And even in the 20th century we find works such as Luigi Capuana's *Decameroncino* (*Little Decameron*) and the four volumes of the English editorial project *The New Decameron*, published between 1919 and 1925.

3. ANTITHETICAL APPROACHES TO THE FRAMED TALE CYCLE

Three early studies on the short story cycle have examined in more detail the concept of the framing device, as it is displayed in the *Decameron*, and its implications for the relation between the medieval tale cycle and the modern short story cycle. These studies are Forrest Ingram's groundbreaking *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*, Susan Mann's development of Ingram in *The Short Story Cycle: A Genre Companion and Reference Guide* and Timothy Alderman's Ph.D. thesis *The Integrated Short Story Collection as a Genre* (Purdue University 1982). Ingram argues that the short story cycle is a specifically modern variant of a broader form, the story cycle, which is more inclusive and historically continuous and can contain every kind of narrative text: tales, sketches, *lais*, *fabliaux* and even novels. The story cycle is defined by "the cyclical habit of mind", described by Ingram as "the habit of drawing smaller units into the integral wholeness of a superstructure".¹⁸ The short story cycle, therefore, is a story cycle composed of "formal short stories", a specific form of short narrative text which Ingram defines as "a condensed fictional narrative in prose with a definite formal development".¹⁹ On the specific matter of the framing device, Ingram states that a framed collection of stories can be called a cycle only when the interaction between the stories can be defined in terms of recurrent development. The frame is part of the static or "external" structure and in itself cannot generate this recurrent development, which is an expression of the dynamic or "internal" structure of the cycle.²⁰

Two important elements can be deduced from Ingram's analysis. First of all, the modernity of the short story cycle is said to derive from the modernity of the short narrative texts the cycle contains. It is clear that the perspectives on modernity and continuity of the short story cycle can also be applied to the short story itself. When one tends to emphasise the rupture with previous literary traditions and focuses on the revolution of modern print culture (as does also Kennedy), one is inclined to identify the short story as a modern form. In this case, however, the functional difference between a tale and a short story requires more pertinent definitions than those proposed by Ingram. Whereas the definition of the "formal short story" cited above is generic and can be applied to a great quantity of (not only modern) short narrative texts, Ingram's definition of "tale" hardly does justice to the variety and the complexity of the form: "Tales are simple narratives in prose or verse, without complicated or tight-knit structures, amenable to digressions, and usually with an emphasis on the action-element".²¹ By choosing to limit his study to 20th-century case studies, like many other subsequent scholars, Ingram avoids a

18. Forrest INGRAM, *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*, The Hague, Mouton, 1971, 25.

19. *Ibid.*, 15.

20. *Ibid.*, 23.

21. *Ibid.*, n. 15.

confrontation with historical precedents like the *Decameron*: he distinguishes between cycles of short stories and cycles of other short narrative genres, like (framed) tale cycles, but does not explain in which way the difference of the genre that is being collected affects the functioning of the cycle.

From another perspective one could argue that, even though the modern short story diverges significantly from the medieval tale, both forms are expressions of the historical evolution of short narrative texts. The roots of the American short story have been traced back to 19th-century French and Russian literature, but it is far from absurd to assume that these literatures reconnect to previous European short form traditions, which in their turn go back to Renaissance and medieval literature. In her diachronic study on the European tale, Giusi Baldissone has suggested that the tale or novella can be defined by one crucial factor, i.e. orality. The oral component, however, must not be limited to the strict sense of medieval orality and frame tales, but should be interpreted as a scenographic and rhetorical theatricality, which implies the inclusion of the reader in the narrative structure. Baldissone, who reconstructs the history of this type of short narrative from the *Novellino* to 20th century Italian writers like Levi, Manganelli and Calvino, argues that the changes in the economic, social, cultural and editorial context do not automatically eliminate the tale tradition, but that the oral component evolves and finds different ways of expressing itself in different literary epochs.²² Although Baldissone does not make an explicit distinction between tales and modern short stories, one can deduce from her argumentation on the tale that, in her opinion, historical evolution of literature leads to the development of a new short narrative genre from the late 19th-century on. In this perspective, the tale tradition, when approaching modernity, evolves into two different directions, one being the continuation of the medieval oral tale, and the other being the modern short story, which would define itself – at least partly – by the lack of an oral component that is structurally embedded in the text.

A second important element that can be drawn from Ingram's analysis is the very limited function he assigns to the framing tale. By limiting the processes of recurrent development to the internal structure of the cycle, Ingram formulates a hierarchy between internal and external structuring elements. The framing device is represented as an external element, like some sort of ribbon wrapped around a series of tales, which is denied the possibility to recur and develop and thus define the cycle. Whereas Ingram locates framed tale cycles outside of his continuum of the short story cycle, Lundén includes these cycles in his spectrum of the composite.

Apart from the fact that this is a very questionable definition of the framing device (severely contested by Alderman, as we will see shortly), it is interesting to notice that, by stating that a framed collection of stories can be called cycle only when there is recurrent development apart from the frame, Ingram simultaneously suggests that the framing device does not exclude other more implicit organizing principles. Keeping in mind my brief exposition of the *Decameron*'s functioning as a cycle, one will agree that the definition of a framed tale cycle as a narrative device that connects a series of unrelated stories needs to be adjusted. No one will object to the fact that in a cycle like the *Decameron* the framing device is the strongest structuring or unifying principle, but this is different from stating that this device

22. Giusi BALDISSONE, *Le voci della novella. Storia di una scrittura da ascolto*, Firenze, Olschki, 1992, 208.

requires a series of unrelated stories. Furthermore, I believe the mere concept of unrelatedness to be problematic when speaking of short story cycles or collections. The material unity of the book as volume and the fixed order in which the single texts are collected forces them to function in a network of relations of contiguity which are very likely to have further semantic implications. When following the sequence of the book, each reading of a next short story is determined by the reading of the previous stories in the book. The enormous variety in the nature of these relations and the variable degree of visibility of the connections between stories seem to exclude the possibility of a framed cycle uniting otherwise unrelated stories. As Luscher has suggested, the apparent absence of connection between the single texts is to be seen as an invitation from the author to the reader to a “co-operative venture”, i.e. to a more active participation and a subjective interpretation when (re)constructing the sense of the cycle.²³ Moreover, it is very likely that a framing tale by its mere presence highlights possible connections between texts, and in this way favours the interaction between texts in the cycle.

The same questionable distinction between traditional framed collections and modern short story cycles, on the double basis of the modernity of the short story on one hand and the external functioning of the framing device on the other, reappears in Susan Garland Mann’s *The Short Story Cycle: a Genre Companion and Reference Guide*. Mann argues that the short story, and therefore the short story cycle, came into existence in the 19th century and has evolved out of other forms such as framed tales.²⁴ She cites Clements and Gibaldi, but slightly varies their definition, stating that “the framing device is primarily responsible for the book’s unity”.²⁵ It is interesting to notice that in this case, the *Decameron* is not mentioned as a canonical example of this practice, but is seen as an exception: “in exceptional cases, such as the *Decameron* and *The Canterbury Tales*, the stories may be connected by more than the frame”.²⁶ In a footnote, Mann then adds that “in the case of framed collections that are well-unified, the distinction between framed stories and short story cycle blurs”.²⁷ Mann seems to be aware of the fact that the *Decameron* and *The Canterbury Tales* cannot be defined simply as a series of unconnected stories tied together by a frame. She also sees the problematic consequences of this observation for the distinction between framed tale cycles and short story cycles, and therefore depicts the *Decameron* and *The Canterbury Tales* as the exceptions that confirm the rule. Yet, how convincing is it to define as exceptions two works which stand at the beginning of a literary tradition? This would imply that the entire tradition following Boccaccio and Chaucer did not quite understand the functioning of the framed story cycle they took as a model for their own cycles. It seems to me that Mann fails to separate the aesthetic value and the architectural and structural functions of a model: the *Decameron* and *The Canterbury Tales* are extraordinary works from an aesthetic point of view, but their inventive and original thematic and narrative structure, their functioning, did become a standard, a recognizable model for readers and writers, which makes it

23. Robert LUSCHER, *The Short Story Sequence*, 157.

24. Susan MANN, *The Short Story Cycle. A Genre Companion and Reference Guide*, New York, Greenwood Press, 1989, 1.

25. *Ibid.*, 2.

26. *Ibidem*.

27. *Ibid.*, n. 19.

hard to define these works as exceptional from a functional or genre-theoretic point of view.

A radically different perspective on the function of the framing device and its possible combination with other organising strategies has been proposed by Timothy Alderman. Alderman, who sees the integrated short story collection as a historically continuous form, was the first to thoroughly study Ingram's approach and to formulate a number of pertinent objections. Even though Alderman's study has had virtually no acclaim, the fact that later critics have pointed out the very same weaknesses in Ingram's model, is quite indicative for the relevance of this unpublished thesis. Alderman is the first to argue that Ingram's method is characterised by too strong a focus on unification, a criticism that will be reformulated some years later by Robert Luscher. Alderman, to the contrary, proposes a more balanced analysis of what he defines as the "integrated short story collection". His analysis takes into account not only unifying principles but also centrifugal processes within the short story cycle, like the sense of an ending of the single short stories, which does not dissolve in the structure of the cycle. This perception of the short story cycle as harbouring an unresolved tension between centrifugal and centripetal forces will be elaborated almost two decades later by Rolf Lundén.

When discussing centripetal strategies, Alderman defines all unifying strategies as "frames", which can be subdivided in explicit and implicit frames. More precisely, he distinguishes between explicit frames, such as introductory devices, inter-chapters, and concluding sections, and implicit frames, such as setting, narrative voice, characters, and patterns of theme, tone and images. Alderman stresses that this distinction is not formulated on a functional basis, but is reduced to a matter of technique and strategy. All these elements, Alderman argues, are non-hierarchical organising principles, which are not mutually exclusive. As an example of this mixture between explicit and implicit frames, he quotes the same *Decameron*. In Boccaccio's cycle, the theme of the uses and delights of storytelling is developed throughout the entire cycle and undercuts the overt moralism of some of the stories.²⁸ Alderman does not elaborate on other possible relations between the stories which do not depend on the frame tale, for he conceives the explicit framing device as part of the intrinsic structure of the cycle: "the significance of the collection is bound up with the structural device, the vehicle must not and can not be detached from the book".²⁹ For Alderman the explicit framing device determines the meaning of the stories, offers thematic clues and establishes an overall tone, setting and significant image patterns. Besides its organising function, the framing device also creates a specific context in which the stories are situated and which influences their interpretation.

On the matter of the modernity of the integrated short story collection, Alderman sees the genre as a historically continuous form and proposes an argumentation diametrically opposed to that of Ingram. Alderman recognises the historical evolution of the short story but argues that "the genre of short stories is a highly varied but single literary class". In other words, all specific expressions of short stories, such as tales, fables, exempla and so on, share a number of characteristics that

28. Timothy ALDERMAN, *The Integrated Short Story Collection as a Genre*, West Lafayette, Purdue University, 1982, 3, 13.

29. *Ibid.*, 68.

remain stable throughout history.³⁰ Alderman does not list these common features, but proceeds by refuting possible claims of divergence between different types of short narrative texts, on the basis of subject matter, purpose, form and presentation.

While rejecting Ingram's hierarchical distinction between internal and external structures, Alderman interprets the evolution from ancient to modern cycles in terms of continuity. He points out that different ages did elaborate different combinations of implicit and explicit frames, but that this is an indication of the rich possibilities of the integrated collection, rather than a shift in genre. The evolution from the use of a framing device, most common in medieval collections but frequently practiced until the late 19th century, to the prevalent use of more implicit frames in the 19th and 20th centuries, is simply interpreted as a change of preference on the part authors and readers. This is demonstrated by the fact that early cycles can also depend solely on implicit unifying devices, just like modern cycles sometimes re-use explicit framing devices.

It is interesting to notice how both Ingram and Alderman partly base their argumentation for or against the modernity of the short story cycle on a syllogism which in itself has little argumentative value, viz. the nature of the single narrative texts contained in the cycle. Their views on the modernity or historical continuity of the cycle thus depend on their take on the short story, which Ingram sees as a modern form and Alderman as a continuous one. However, one can legitimately ask to what extent the functioning of the cycle depends on the specific short narrative form it contains. The diachronic evolution of the short narrative texts in the cycle is likely to have changed the constitution of the cycle, but this evolution does not necessarily confer a set of genre features to the modern short story cycle so as to define it as a single and autonomous literary genre that functions in a different way than pre-modern cycles. In a similar way, short story cycles consisting not only of "formal short stories" – whatever that may mean – but of a variety of short texts, can continue to function as short story cycles. Such 'mixed' cycles, whether ancient or modern, are not rare at all. On the contrary, the dynamics of the cycle seem very open to this internal variety: one can refer to the inter-chapters in Hemingway's *In Our Time*, to the conclusive poems in the *Decameron*, or to the mix of narrative, poetry and a theatre act in Jean Toomer's *Cane*.³¹

If we focus now on tales and short stories, the two main typologies of short narrative texts involved in this debate, we can consider them as two distinct genres, of which the former has generated the latter throughout a process of historical evolution. A similar kinship between the tale and the short story implies a number of common features and a number of differences, which, like all genre features, partly derive from contextual and non-literary factors, and partly from characteristics inherent to the text. If we were to agree that the textual genre features consist in a different choice and combination of the same set of narratological parameters on which reposes the construction of every narrative, then there are no functional grounds on which a genre distinction between ancient tale cycles and modern short

30. *Ibid.*, 20.

31. The possibilities of internal variety within the short story cycle have been explored by Dunn & Morris. The example of Toomer is cited in Maggie DUNN & Ann MORRIS, *The Composite Novel*, 7.

story cycles can be justified. The core mechanisms of the cycle, such as the recurrent development across single stories and their interaction with the structure of the whole, are not altered by the fact that the cycle consists of tales or short stories. The meaning which is created on the level of the whole is not simply the sum of the meanings of the single texts, but can be seen as a projection of those recurrent and developing elements activated by the reader in the reading process.

Of course, this does not mean that we should neglect or ignore the diachronic evolution in the functioning of cycles, since each work of art is the product of a specific historical and cultural context that influences its creation and perception. Moreover, distinctions of genre heavily rely on these literary and larger cultural contextual factors, on the awareness of existing traditions and possibilities of new typologies negotiated between authors and readers. Therefore, a comparison of short story cycles from different literary epochs should take into account these contextual factors, otherwise this comparison risks becoming a mere technical and narratological exercise that will not offer a sound base for genre distinctions. Even though it is not evident to reconstruct reader cultures in long past eras, some observations can be made even in the case of a medieval cycle such as the *Decameron*, as I have tried to demonstrate in the previous section.

*

* *

In conclusion, the focus on the modernity of the short story cycle on a theoretical level and the preference for a synchronic approach in practice often pairs with a very limited interpretation of the predecessors of the short story cycle as we know it today. These early works are defined in a contrastive way with respect to the modern short story cycle: they are said to lack the internal linking which defines the short story cycle and therefore need an external frame to hold together the single pieces. As has been argued in this article, at least in the case of Boccaccio's *Decameron*, these assumptions prove to be erroneous. A critical analysis of the function of the framing device and of the variation of internal linking in a work like the *Decameron* problematizes the opposition between modern short story cycles and the tradition from which they have evolved. This observation on the sophistication of the macro-textual organisation of medieval cycles urges us to question the definition of the modern short story cycle. The elements of continuity between early and modern cycles, which emerged during the analysis, invite us to reflect on the essence of the short story cycle as a genre, and in particular, on the distinction between features of the short story cycle proper to the cycle – such as para-text and sequenciality – and the features proper to the collected texts: poems, essays and narratives on a first level, and, within the narrative field, various narrative subgenres.

Mathijs DUYCK

University of Ghent
mathijs. duyck@ugent.be



Paola CASELLA

Les Novelle per un anno de Luigi Pirandello :
entre projet macrotextuel et réalisation inachevée

Résumé

Les Novelle per un anno de Luigi Pirandello constituent un des recueils de récits parmi les plus vastes du ^{xx}^e siècle. L'étendue exceptionnelle du projet (qui devait comporter 365 nouvelles), sa double nature de systématisation *a posteriori* et de projet d'écriture *a priori*, le fait que le recueil soit resté inachevé, sont autant de caractéristiques qui soulèvent des questions allant au-delà de cet ensemble très singulier. Son organisation revêt une valeur emblématique pour le modernisme littéraire: la recherche d'un ordre global y est liée au refus de tout système de signification totalisant. Ces deux forces opposées sont à l'origine de la structure apparemment paradoxale du recueil : à travers la désémantisation des modalités traditionnelles de cohésion les *Novelle per un anno* deviennent un signe du sens perdu.

Abstract

Luigi Pirandello's *Novellas for a Year* constitute one of the largest short story collections of the 20th century. The exceptional scope of this collection, which was to contain 365 short stories; its dual nature as both a form of retrospective organisation and an ambitious writing project; and the fact that it remained unfinished: these are all traits which distinguish Pirandello's work from other, single-volume story collections. The organisation of *Short Stories for a Year* assumes an emblematic value for literary modernism: the search for an all-embracing structure is at the same time linked to the rejection of a totalising meaning. These two opposing forces contribute, I argue, to the apparently paradoxical structure of the collection: in its rejection of traditional forms of cohesion, the *Novellas for a Year* becomes itself a symbol of a general loss of meaning.

Pour citer cet article :

Paola CASELLA, « *Les Novelle per un anno* de Luigi Pirandello : entre projet macrotextuel et réalisation inachevée », dans *Interférences littéraires/Littéraire interferenties*, n° 12, « Cycles, Recueils, Macrotexts: The Short Story Collection in Theory and Practice », s. dir. Elke D'HOKER & Bart VAN DEN BOSSCHE, février 2014, pp. 89-102.



Interférences littéraires Literaire interferenties

Multilingual e-Journal for Literary Studies

COMITÉ DE DIRECTION – DIRECTIECOMITÉ

David MARTENS (KU Leuven & UCL) – Rédacteur en chef - Hoofdredacteur
Matthieu SERGIER (UCL & Facultés Universitaires Saint-Louis), Laurence VAN NUIJS (FWO – KU Leuven), Guillaume Willem (KU Leuven – Redactiesecretaris)
Elke D'HOKER (KU Leuven)
Lieven D'HULST (KU Leuven – Kortrijk)
Hubert ROLAND (FNRS – UCL)
Myriam WATTHEE-DELMOTTE (FNRS – UCL)

CONSEIL DE RÉDACTION – REDACTIERAAD

Geneviève FABRY (UCL)	Nadia LIE (KU Leuven)
Anke GILLEIR (KU Leuven)	Michel LISSE (FNRS – UCL)
Gian Paolo GIUDICETTI (UCL)	Anneleen MASSCHELEIN (KU Leuven)
Agnès GUIDERDONI (FNRS – UCL)	Christophe MEURÉE (FNRS – UCL)
Ben DE BRUYN (FWO – KU Leuven)	Reine MEYLAERTS (KU Leuven)
Ortwin DE GRAEF (KU Leuven)	Stéphanie VANASTEN (FNRS – UCL)
Jan HERMAN (KU Leuven)	Bart VAN DEN BOSCHE (KU Leuven)
Marie HOLDSWORTH (UCL)	Marc VAN VAECK (KU Leuven)
Guido LATRÉ (UCL)	Pieter VERSTRAETEN (KU Leuven)

COMITÉ SCIENTIFIQUE – WETENSCHAPPELIJK COMITÉ

Olivier AMMOUR-MAYEUR (Université Sorbonne Nouvelle – Paris III & Université Toulouse II – Le Mirail)	Gillis DORLEIJN (Rijksuniversiteit Groningen)
Ingo BERENSMAYER (Universität Giessen)	Ute HEIDMANN (Université de Lausanne)
Lars BERNAERTS (Universiteit Gent & Vrije Universiteit Brussel)	Klaus H. KIEFER (Ludwig Maximilians Universität München)
Faith BINCKES (Worcester College – Oxford)	Michael KOLHAUER (Université de Savoie)
Philip BOSSIER (Rijksuniversiteit Groningen)	Isabelle KRZYWKOWSKI (Université Stendhal-Grenoble III)
Franca BRUERA (Università di Torino)	Sofiane LAGHOUATI (Musée Royal de Mariemont)
Álvaro CEBALLOS VIRO (Université de Liège)	François LECERCLE (Université Paris Sorbonne – Paris IV)
Christian CHELEBOURG (Université de Lorraine – Nancy II)	Ilse LOGIE (Universiteit Gent)
Edoardo COSTADURA (Friedrich Schiller Universität Jena)	Marc MAUFORT (Université Libre de Bruxelles)
Nicola CREIGHTON (Queen's University Belfast)	Isabelle MEURET (Université Libre de Bruxelles)
William M. DECKER (Oklahoma State University)	Christina MORIN (Queen's University Belfast)
Dirk DELABASTITA (Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix – Namur)	Miguel NORBARTUBARRI (Universiteit Antwerpen)
Michel DELVILLE (Université de Liège)	Olivier Odaert (Université de Limoges)
César DOMINGUEZ (Universidad de Santiago de Compostella & King's College)	Andréa OBERHUBER (Université de Montréal)
	Jan OOSTERHOLT (Carl von Ossietzky Universität Oldenburg)
	Maité SNAUWAERT (University of Alberta – Edmonton)

Interférences littéraires / Literaire interferenties

KU Leuven – Faculteit Letteren
Blijde-Inkomststraat 21 – Bus 3331
B 3000 Leuven (Belgium)

Contact : matthieu.sergier@uclouvain.be & laurence.vannuijs@arts.kuleuven.be

LES NOVELLE PER UN ANNO DE LUIGI PIRANDELLO : entre projet macrotextuel et réalisation inachevée

Les *Novelle per un anno* de Luigi Pirandello constituent un des recueils de récits parmi les plus vastes du xx^e siècle. L'étendue exceptionnelle du projet (qui devait comporter 365 nouvelles), sa double nature de systématisation *a posteriori* et de projet d'écriture *a priori*, le fait que le recueil soit resté inachevé, sont autant de caractéristiques qui soulèvent des questions allant au-delà de cet ensemble très singulier. Son organisation revêt une valeur emblématique pour le modernisme littéraire : la recherche d'un ordre global y est liée au refus de tout système de signification totalisant. Ces deux forces opposées sont à l'origine de la structure apparemment paradoxale du recueil : à travers la désémanisation des modalités traditionnelles de cohésion les *Novelle per un anno* deviennent un signe du sens perdu.

À travers une analyse diachronique et synchronique des opérations fondatrices de tout recueil (sélection, disposition et révision des textes ainsi que leur resémantisation à l'intérieur de nouvelles structures cohésives et paratextuelles), nous essaierons d'établir dans quelle mesure les *Novelle per un anno* de Luigi Pirandello rentrent dans la catégorie du macrotexte. Il s'agit de vérifier si le signifié global du recueil dépasse la somme des signifiés partiels de chaque texte dans sa singularité¹. La question qui se pose est celle de savoir si la lecture des récits de Pirandello, dans la mise en scène du recueil final, a une valeur spécifique supplémentaire par rapport à une lecture du corpus narratif selon un autre ordre. Cette question a été soulevée par Lucio Lugnani dans sa récente édition de *Tutte le novelle (1884-1936)* de Pirandello. Selon Lugnani les *Novelle per un anno* constituent une simple opération éditoriale sans valeur artistique supplémentaire par rapport aux recueils antérieurement publiés ; c'est pourquoi, selon lui, il serait plus sensé de lire le *corpus novellarum* dans l'ordre chronologique de la première parution des récits².

1. Selon Maria Corti le macrotexte se définit par le fait que « Il significato globale [della raccolta] non coincide con la somma dei significati parziali dei singoli testi, ma lo oltrepassa » (Maria CORTI, *Principi della comunicazione letteraria* (1976), Milano, Bompiani, 1997, pp. 146-147). Sur les idées de Maria Corti, je renvoie en particulier à l'article d'Alessandro Viti dans le présent numéro d'*Interférences littéraires/Littéraire interferenties*.

2. L'édition de Lucio Lugnani (Milano, Rizzoli, « BUR », 3 vol., 2007) est remarquable par l'ample introduction et le commentaire analytique et intertextuel de chaque récit, mais au niveau textuel elle est basée sur un contresens philologique. Cette édition présente, en effet, les textes selon l'ordre diachronique de publication, mais adopte le dernier état révisé par l'auteur et non pas celui de la parution originale. Ceci s'avère d'autant plus problématique que les études sur les variantes ont montré la portée extraordinaire des révisions multiples effectuées par l'auteur (voir Nino BORSELLINO, « Sul testo delle *Novelle per un anno* : redazioni, e variazioni » (1987), dans *Ritratto e immagini di Pirandello*, Bari, Laterza, 1991, pp. 155-166 ; Bruno BASILE, « Storia di una novella. Il corvo di Mizzarò di Pirandello », dans *Filologia e critica*, n° 1, 2003, pp. 125-132 ; Ivan PUPO, « Il caso Shwarb. Supplimenti d'istruttoria sull'ebraismo in Pirandello », dans *Angelo di fuoco*, III, n° 6, 2004, pp. 15-56 et « Quasi una pietra. Per uno studio variantistico de *La tartaruga* », dans *Pirandelliana*, I, n° 1, 2008, pp. 47-78 ; Ombretta FRAU, « "Morte augurata non viene mai" Per una stratigrafia del *Vitalizio* di Luigi Pirandello », dans *Rassegna europea di letteratura italiana*, n° 31, 2008, pp. 41-59 ; Paola CASELLA, « La narrazione frantumata delle "Novelle per un anno" », dans *Attualità di Pirandello*, s. dir. Enzo

1. POTENTIALITÉS PROPRES AU GENRE DE LA NARRATION BRÈVE

Luigi Pirandello est célèbre surtout pour ses drames (avant tout pour les *Six personnages en quête d'auteur* de 1921) et pour ses romans (en particulier pour le *Feu Mathias Pascal* de 1904 et pour les *Cahiers de Serafino Gubbio opérateur* de 1916 analysés, on s'en souvient, par Walter Benjamin). On connaît bien moins ses très nombreux récits qui, jusqu'à présent, ont été peu étudiés par la critique, alors que c'est la narration brève qui représente le genre littéraire que Pirandello a cultivé avec le plus de constance pendant toute sa vie. Giovanni Macchia, le directeur de l'édition complète de l'œuvre de Pirandello pour la collection « Meridiani » de Mondadori, parle d'une « fidélité obstinée » au genre de la nouvelle³.

La persévérance dans l'écriture de nouvelles est liée au caractère même de ce genre littéraire. Par sa brièveté, il offre un champ privilégié d'expérimentation, soit au moment de la composition soit au moment de la révision. Quelques interventions suffisent pour changer complètement l'orientation stylistique et narrative d'un sujet ou d'un récit préexistant. Un autre atout de ce genre littéraire tient à la variété des formes de publication qu'il permet. Les récits se laissent facilement publier isolément, au fur et à mesure de leur composition, dans des revues ou dans des journaux. Et, dans un second temps, ils peuvent être réunis en volume pour former un recueil plus ou moins organique.

La malléabilité, ainsi que la possibilité de commercialisation des récits, sont des qualités appréciées par Pirandello, sans parler de l'adaptabilité du *plot* narratif pour le théâtre, comme le montre la série de textes qui sont à la base de ses drames. L'auteur n'est pas seulement doué d'une créativité prolifique qui le pousse à l'expérimentation, il doit aussi faire face aux énormes coûts engendrés par sa vie de famille ainsi que par ses activités théâtrales. C'est ce double aspect, artistique et éditorial, qui détermine le projet des *Novelle per un anno* et son exécution.

2. LE PROJET INITIAL

En 1919, Pirandello signe une convention décennale dans laquelle il cède les droits exclusifs de publication de ses œuvres passées et futures à l'éditeur Enrico Bemporad de Florence. C'est dans ce contexte que l'auteur projette de rééditer ses œuvres complètes (romans, drames, poèmes, essais et – justement – les récits), de façon à ce que les droits passent au nouvel éditeur et que les nouveaux volumes se substituent aux plus anciens encore en circulation.

Le projet de réunir tous ses récits dans un recueil naît donc à une époque où Pirandello envisageait encore de se consacrer intensivement à l'écriture narrative, c'est-à-dire avant le succès international de son théâtre (succès qui commence avec

LAURETTA, Pesaro, Metauro, 2008, pp. 207-225). Même quand il n'intervient pas directement sur la trame narrative, Pirandello opère des changements au niveau de son style, des stratégies discursives et du système de signification symbolique des récits. C'est pourquoi toute évaluation qui se veut diachronique doit se baser sur les éditions critiques : *Novelle per un anno*, s. dir. Giovanni MACCHIA, éd. par Mario COSTANZO, Milano, Mondadori, « Meridiani », 3 vol., 1985-1990 (abrégé *N4*) et Paola CASELLA, *Strumenti di filologia pirandelliana. Complemento all'edizione critica delle Novelle per un anno*, Ravenna, Longo, 1997, pp. 19-126.

3. Préface de Giovanni MACCHIA à l'édition, *Nouvelles complètes comprenant les quinze volumes de « Nouvelles pour une année » et l'« Appendice »*, traduction par Georges PIROUÉ, Henriette VALOT & Hélène LEROY, Paris, Gallimard, « Quarto », 2000 (abrégé *NC*).

la mise en scène en 1922 à Londres, et l'année suivante à Paris et à New York, du drame *Six personnages en quête d'auteur*) et bien avant son engagement comme directeur et metteur en scène du *Teatro d'Arte* (1924-1928).

On sait bien que dans l'acte de création d'une œuvre, une importance particulière revient toujours au choix du titre⁴. Le titre global du recueil, *Novelle per un anno*, se rattache à la plus haute tradition des macrotextes narratifs, celle du *Décameron* de Giovanni Boccaccio ou des *Mille et une nuits*. L'auteur l'explicite dans l'« Avvertenza » qui introduit chacun des 13 volumes du recueil, parus entre 1922 et 1928 chez l'éditeur Bemporad : « Raccolgo in un sol corpo tutte le novelle pubblicate finora in parecchi volumi e tant'altre ancora inedite, sotto il titolo *Novelle per un anno* che può sembrar modesto e, al contrario, è forse troppo ambizioso, se si pensa che per antica tradizione dalle notti e dalle giornate s'intitolarono spesso altre raccolte del genere alcune delle quali famosissime »⁵.

Par l'allusion intertextuelle du titre, Pirandello déclare, selon Pietro Gibellini, « l'ambitieuse organicité du projet »⁶, mais il souligne aussitôt qu'il ne faut attribuer aucune valeur sémantique au titre général du recueil : « M'affretto ad avvertire che le novelle di questi ventiquattro volumi non vogliono essere singolarmente né delle stagioni, né dei mesi né di ciascun giorno dell'anno. Una novella al giorno, per tutt'un anno, senza che dai giorni, dai mesi o dalle stagioni nessuna abbia tratto la sua qualità »⁷. En effet, à la différence des illustres exemples de la tradition, les récits de Pirandello ne sont pas encadrés par une action narrative qui se développe durant le laps de temps indiqué par le titre.

Le titre *Novelle per un anno* a essentiellement pour fonction d'indiquer une structure numérique close, à laquelle s'ajoute une valeur symbolique générale : 365 nouvelles à lire pendant « une année », où l'année constitue une unité de base qui – à travers une synecdoque – indique la vie tout entière. Cette dimension temporelle ontologique du titre signale, selon Gibellini, le « caractère théorique et non empirique ou naturaliste du recueil »⁸. Celui-ci s'oppose en effet aux recueils des véristes italiens, qui sont par contre souvent centrés sur une dimension géographique et de milieu, comme le montrent exemplairement les titres de Giovanni Verga *Vita dei campi* (1880) et *Novelle rusticane* (1883).

Le titre *Novelle per un anno* implique en outre une délimitation numérique des récits à accueillir dans le recueil, délimitation qui s'avère fortement problématique. D'un côté, elle laisse la place à de nouvelles créations ; d'autre part, elle les exige,

4. Sur l'importance des titres comme clef de lecture, voir Giovanni CAPPELLO, *Quando Pirandello cambia titolo : occasionalità o strategia ?*, Milano, Mursia, 1986.

5. « Avvertenza », dans *NA*^{III} p. 1071. « Je rassemble en un seul corpus toutes les nouvelles publiées jusqu'ici en plusieurs volumes et beaucoup d'autres encore inédites sous le titre de *Nouvelles pour une année*, qui peut sembler modeste et qui, au contraire, est peut-être trop ambitieux si l'on pense à d'autres recueils du genre – quelques-uns très célèbres – qui doivent souvent leur titre à l'antique tradition des nuits et des jours » (NC, p. 7).

6. Pietro GIBELLINI, « Introduzione. Le "novelle" o il sentimento del tempo », dans Luigi PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, s. dir. Pietro GIBELLINI, Firenze, Giunti, 1994, vol. 1, p. xv. Les traductions en français sont, sauf indication contraire, les miennes.

7. *NA*^{III} p. 1071 / « Je m'empresse de préciser que les nouvelles de ces vingt-quatre volumes n'entendent avoir affaire ni avec les saisons, ni avec les mois, ni avec un quelconque jour de l'année. Une nouvelle par jour, pour toute une année, sans qu'aucune ait tiré sa qualité propre des jours, des mois ou des saisons » (NC, p. 7).

8. Pietro GIBELLINI, « Introduzione », *op. cit.*, p. xvii.

afin que le recueil puisse être complété et complet⁹. Dans le projet initial, le recueil est donc caractérisé par la référence à des modèles traditionnels dont le cadre narratif et temporel se trouve toutefois remplacé par une structure quantitative close, investie d'une valeur symbolique. Cette aspiration intacte à fournir une idée totalisante de la réalité, tout en recourant à des moyens constructifs qui dénoncent la dissolution épistémologique moderne est caractéristique de la narration moderniste¹⁰.

2.1. Articulation interne du recueil : volumes, titres et couvertures

Une source de problèmes qui apparaît, dès le début, tient à la question de l'articulation interne du recueil. Un corpus aussi vaste exige des subdivisions internes, ne serait-ce que pour la raison pratique que Pirandello, au départ, ne dispose pas d'un nombre suffisant de nouvelles pour publier le recueil en un seul volume.

Pirandello envisage une publication en 12 volumes, afin que cette articulation puisse symboliser celle des mois de l'année et se rapporter ainsi au titre global qu'il a choisi. L'éditeur s'y oppose pour des raisons pratiques (les frais de publication et de distribution) et propose une édition en 24 volumes. Pirandello cherche à faire valoir ses raisons artistiques mais offre aussi des arguments de rentabilité :

stampando la collezione in 24 volumi, invece di 12, la ragione del titolo *Novelle per un anno* non si vedrà più. Ma questo è il meno. Non sarà più una raccolta ma piuttosto uno *sparpagliamento*. [...] Il numero di 12 volumi di 30 novelle ciascuno, oltre che a giustificare il titolo *Novelle per un anno* e a dar la sostanza e la forma d'una vera raccolta, d'un organismo compatto e vivo, d'un vero *corpus novellarum*, era predisposto anche, nella mia intenzione, ai fini della concorrenza coi precedenti volumi del Treves.¹¹

Le fait que Pirandello cède aux raisons de l'éditeur et finisse par adopter une subdivision en 24 volumes constitue une première concession par rapport au projet artistique original et affaiblit la portée symbolique de l'organisation interne du recueil. Quant aux titres des différents volumes du recueil, Pirandello adopte un système répandu à l'époque : le titre correspond toujours à la première nouvelle du volume¹².

9. Il est remarquable que ce problème ne se pose pas pour la réédition contemporaine de ses drames sous le titre général « Maschere nude » : celui-ci n'implique aucune contrainte numérique ni structurale. L'organisation en volumes de la collection des œuvres de théâtre varie beaucoup dans le temps avec le passage d'un éditeur à l'autre (voir la description synthétique des éditions pirandelliennes dans Luigi PIRANDELLO, *Bibliografia*, dans *Saggi, poesie e scritti vari* (1960), s. dir. Manlio LO VECCHIO MUSTI, Milano, Mondadori, « Opere di Luigi Pirandello », vol. VI, 1993, pp. 1293-1351 et l'analyse de Cappelletti (*op. cit.*, pp. 171-180)).

10. Le volume *Sul modernismo italiano*, dir. Romano Luperini et Massimiliano Tortora (Napoli, Liguori, 2012), fait le point sur l'adoption de la catégorie du modernisme au sein d'une nouvelle orientation de l'histoire littéraire du XX^e siècle (voir en particulier les essais programmatiques de Romano LUPERINI, « Il modernismo italiano esiste », pp. 3-12, et de Raffaele DONNARUMMA, « Tracciato del modernismo italiano », pp. 13-38).

11. Lettre du 1^{er} mars 1921 à l'éditeur Bemporad dans la *Nota al testo* : « si on publie la collection en 24 plutôt qu'en 12 volumes, on ne pourra plus voir la raison du titre. Mais cela est un moindre problème. Il ne s'agira plus d'un recueil mais plutôt d'un *éparpillement*. [...] Dans mon intention j'avais disposé le nombre de 12 volumes de 30 nouvelles chacun non seulement pour justifier le titre *Novelles pour une année* et pour lui donner la substance et la forme d'un vrai recueil, d'un organisme compact et vivant, d'un vrai *corpus novellarum*, mais aussi pour faire de la concurrence aux volumes précédents publiés par Treves » (dans Luigi PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, s. dir. Pietro GIBELLINI, *op. cit.*, vol. 3, p. 2757).

12. Ce système a déjà été utilisé par Pirandello pour les recueils antérieurs : *Quand'ero matto* 1902 et 1919 ; *La vita nuda* 1910 ; *Un cavallo nella luna* 1918.

Si ce système confère une signification particulière à la nouvelle éponyme, il correspond d'autre part à un désengagement sémantique de l'auteur, qui ne crée pas un nouveau titre hypéronymique pour réunir l'ensemble des récits.

Le contenu, de même que la forme linguistique des nouveaux titres, apparaissent anodins par rapport aux titres des recueils antérieurs. Les anciens titres étaient souvent centrés sur une contradiction, une opposition, c'est-à-dire l'une des structures mentales de base de l'univers poétique pirandellien : *Amori senza amore* (« Amours sans amour », 1894), *Beffe della morte e della vita* (« Farces de la mort et de la vie », en deux séries 1902-1903), *Quand'ero matto* (« Quand j'étais fou », 1902), *Bianche e nere* (« Blanches et noires », 1904), *Erma bifronte* (« Hermès bifrons », 1906) entre autres. Les titres des nouveaux volumes, par contre, sont dépourvus d'une valeur emblématique analogue : *Scialle nero* (« Le châle noir »), *La rallegrata* (« La courbette »), *L'uomo solo* (« L'homme seul »), *La mosca* (« La mouche »), *In silenzio* (« En silence »). La seule exception s'observe dans le deuxième volume, intitulé *La vita nuda* (1921), qui reprend le titre et les nouvelles du recueil portant le même titre de 1910. La raison de cette exception est – vraisemblablement – due au lien étroit avec le titre (*Maschere nude*) de la collection dans laquelle paraissent depuis 1918 les œuvres théâtrales de Pirandello.

L'articulation interne du recueil correspond ainsi à une « désémantisation du titre »¹³ qui comporte une réduction du caractère individuel de chaque volume par rapport au titre principal *Novelle per un anno*. À cette stratégie correspond aussi la conception de la couverture des différents volumes (voir Figure 1).

Le titre *Novelle per un anno* apparaît en effet au premier plan tout en haut, tandis que le titre du volume est écrit en rouge dans la deuxième moitié de la page et suivi tout en bas du chiffre romain qui en indique la position au sein du recueil global¹⁴. La présence constante du même sujet figuratif au milieu de la page contribue à dénier un statut individuel à chaque volume.

La copertina, in xilografia, eseguita da mio figlio Fausto, a me e a tanti miei amici che l'hanno vista, sembra decorosissima, originale, e molto appropriata. La vita ingenua che rifugge spaventata dalla maschera del dolore. Ma tutto questo, senza dare nessuna importanza di rappresentazione al simbolo, altro che di semplice fregio decorativo. E poi la novità del taglio della copertina, con quei numeri progressivi bene in vista nei larghi margini a piè di pagina.¹⁵

Selon Pirandello, la xylographie de la vie naïve incarnée par un bébé qui s'enfuit devant le masque tragique de la douleur, possède, par la mise en page adoptée, une fonction surtout ornementale. Son évidente symbolique reprend et redouble la logique de la création du recueil global, énoncée par ailleurs dans l'« Avvertenza » publiée en ouverture de chaque volume édité par Bemporad.

13. Giovanni CAPPELLO, *op. cit.*, p. 188.

14. Selon Lugnani c'est à travers la prééminence réservée au titre global sur la couverture que les *Novelle per un anno* « eurent statut d'existence, sans exister » (Lucio LUGNANI, « 1884-1936 : novelle per mezzo secolo », dans Luigi PIRANDELLO, *Tutte le novelle*, *op. cit.*, vol. 1, p. 76).

15. Lettre du 1^{er} mars 1921 (« Nota al testo », *op. cit.*, vol. 3, p. 2758) : « La couverture, en xylographie, exécutée par mon fils Fausto, me semble, à moi et à beaucoup de mes amis qui l'ont vue, très convenable, originale et appropriée. La vie naïve qui fuit effrayée devant le masque de la douleur. Mais tout cela sans donner au symbole aucune importance de représentation autre que celle d'une simple frise ornementale. En plus la nouveauté de la coupe, avec ces chiffres progressifs bien en vue dans les grandes marges en bas de page ».



Figure 1.

Luigi PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, vol. I, Firenze, Bemporad, 1921, page de couverture.

La reprise des principaux éléments paratextuels accentue l'équivalence des volumes qui fonctionnent ainsi comme des portes d'accès autonomes au recueil global. La numérotation progressive en indique la place spécifique au sein des *Novelle per un anno* et provoque la subordination de chaque volume au recueil¹⁶. Les caractéristiques paratextuelles produisent ainsi un effet de sérialisation par contraste avec le principe de totalisation envisagé dans le cadre du projet initial¹⁷.

16. Cappello observe que « chaque volume constitue une porte d'entrée au recueil même et que, au fond, l'indication numérique progressive, qui accompagne les volumes singuliers, était pour Pirandello plus une nécessité pratique qu'un fait de principe » (Giovanni CAPPELLO, *op. cit.*, p. 185). Mais il est quand-même significatif que les seuls renvois internes au recueil global soient toujours analeptiques, conformément aux caractéristiques intrinsèques à ce genre de texte mises en lumière par Rolf Lundén (voir *The United Stories of America. Studies in the Short Stories Composite*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999, pp. 61-68).

17. Le paratexte verbal et visuel des différentes éditions des œuvres de Pirandello mériterait une étude approfondie puisqu'il est le résultat d'une négociation entre l'auteur et l'éditeur et qu'il remplit une fonction signalétique pour le lecteur (voir Irène LANGLET, « La collection éditoriale dans l'expérience de lecture », dans *Cycle et collection*, s. dir. Anne BESSON, Vincent FERRÉ & Christophe PRADEAU, Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 123-138).

2.2. Dissémination et synchronisation

La sélection des récits, leur éventuelle révision en accord avec le nouveau contexte et sa disposition à l'intérieur du nouvel espace textuel sont les opérations fondamentales pour bâtir un recueil à partir d'éléments autonomes. C'est à travers ces opérations que l'auteur peut soit créer un macrotexte, où le signifié global du recueil outrepassa la somme des signifiés partiels des textes singuliers, soit simplement assembler des textes préalables sans leur conférer un surcroît de signification.

Dans l'« Avvertenza » préliminaire à chaque volume du recueil, Pirandello présente les critères adoptés dans la sélection et la distribution des récits : « Ogni volume ne conterrà non poche nuove, e di quelle già edite alcune sono state rifatte da cima a fondo, altre rifuse e ritoccate qua e là, e tutte insomma rielaborate con lunga e amorosa cura »¹⁸. Chaque volume comprend, en effet, un nombre constant de 15 nouvelles¹⁹ et offre (à quelques exceptions sur lesquelles nous reviendrons plus tard) une coupe diachronique de la production narrative de Pirandello, qui couvre une période de 20 à 30 ans.

Par cette préface Pirandello vise, selon Gibellini, à « présenter comme une nouveauté le recueil de récits par rapport à la précédente forme éparse de ceux-ci : nouveauté de structure et d'intention, avant que de leçon textuelle »²⁰. En réalité, le résultat correspond à une remise en circulation de la matière narrative, avec une redistribution radicale et une transformation sensible.

Pirandello déconstruit systématiquement les regroupements textuels significatifs des recueils préalables qui, par leur composition épisodique, offraient des textes souvent assez compacts du point de vue chronologique, stylistique et thématique : soit il en redistribue les récits sur deux ou plusieurs volumes, soit il permute leur succession interne, et produit ainsi une dissémination des unités de sens préalables²¹. Parallèlement, rassemblant des textes de différentes périodes de production, il met sur le même plan tous ses récits, indépendamment de l'époque de leur création. L'écrivain opère ainsi une synchronisation de toute sa production, d'autant plus qu'à travers la révision soignée à laquelle il s'est livré, ces textes sont

18. *NA*^{III} p. 1071. « Chaque volume contiendra un nombre non négligeable de nouvelles inédites et, parmi celles qui ont déjà paru, quelques-unes ont été refaites de la première à la dernière ligne, d'autres refondues et retouchées ici et là et, au fond, toutes réélaborées avec un soin amoureux et patient » (*NC*, p. 7).

19. Il faut cependant préciser : les index des premières éditions numérotent les 15 titres de chaque volume, en comptabilisant aussi les sections internes d'un récit, si ces dernières sont pourvues d'un titre (voir Giovanni CAPPELLO, *op. cit.*, pp. 185-186). Stefano Pirandello insiste sur cette constance numérique des textes de chaque volume, quand il s'agit de défendre la composition du dernier volume publié de manière posthume qui, étant formé surtout de récits des années trente particulièrement denses et concis, apparaissait comme plus bref que les précédents : « Concludendo, io non voglio in nessun modo, e sono certo che Lei sarà di questo avviso, che questo quindicesimo volume sia diverso dagli altri della collezione : che rompa anzi l'unico criterio di uguaglianza esistente tra i volumi della collezione, d'essere cioè di quindici novelle ciascuno; assumendo, per questo solo fatto, l'aspetto ingratisimo d'un volume 'postumo' » (lettre du 10 mars 1937 à Arnaldo Mondadori dans Stefano PIRANDELLO, *Tutto il teatro*, s. dir. Sarah ZAPPULLA MUSCARÀ, vol. 1, Milano, Bompiani, 2004, p. 252). « En conclusion, je ne veux pas d'aucune façon, et je suis sûr que Vous serez de cet avis, que ce quinzième volume soit différent des autres de la collection, c'est-à-dire d'être de quinze nouvelles chacun : qu'il rompe même le seul critère d'égalité existant entre les volumes de la collection, en assumant, par ce seul fait, l'aspect très ingrat d'un volume 'posthume' ».

20. Pietro GIBELLINI, « Introduzione », *op. cit.*, p. XVII.

21. Pour ces procédures de redistribution des textes, voir Giovanni CAPPELLO, *op. cit.*, pp. 200-201 et 347-354.

toujours actualisés par rapport à sa sensibilité artistique du moment²². Les variantes documentent clairement l'évolution stylistique inhérente à l'art pirandellien; une évolution qui est réduite, voire effacée dans les éditions définitives, fruits d'une actualisation stylistique, discursive et poétique des textes.

La désémantisation des unités préalables et la synchronisation des récits sont les conséquences les plus évidentes des principes opérationnels qui guident l'élaboration du recueil global et de ses différents volumes sériels. L'auteur s'occupe soigneusement de la disposition des récits à l'intérieur des volumes pour que chacun ait sa propre unité organique. En effet, lorsqu'il cède aux raisons avancées par l'éditeur et accepte l'articulation en 24 tomes, Pirandello lui demande aussitôt de lui retourner les tables de matières des premiers volumes, afin de les réorganiser dans de nouvelles unités réduites à la moitié par rapport au projet initial : « Mi rimandi intanto gli indici dei due volumi, perché – se dobbiamo adesso, di due, farne quattro – (ma ci pensi !) – bisognerà ridisporre altrimenti le 60 novelle, a 15 per volume, per modo che ogni volume abbia un suo proprio organismo »²³. Toutefois, la logique de la disposition interne aux volumes, voulue par Pirandello, n'est pas évidente. Au contraire, elle échappe largement au savoir actuel de la critique, parce qu'elle n'a pas fait l'objet d'études approfondies et que, par ailleurs, les connexions explicites internes insérées au moment de l'intégration des récits dans le *Novelle per un anno* se réduisent à deux cas isolés²⁴.

Quant à la disposition des volumes, nous disposons seulement de l'analyse synthétique de Gibellini, qui lit chaque volume par rapport à la nouvelle éponyme et interprète à partir de cette « topographie voulue » l'orientation du recueil global comme dépassement progressif de Verga dans une direction existentielle et métaphysique²⁵. La seule analyse détaillée actuellement disponible de l'organisation interne à un volume est celle d'Emma Grimaldi, qui est parvenue à discerner un certain enchaînement logique au niveau des lieux, des milieux et des types de personnage à l'intérieur du premier volume, intitulé *Scialle nero*²⁶.

22. Le souci d'adapter les récits au nouvel horizon de lecture des *Novelle per un anno* se manifeste de façon exemplaire dans les changements que Pirandello a opérés lorsqu'il a récupéré de vieilles nouvelles siciliennes, antérieures de plus de vingt ans, pour les intégrer à son projet. Dans les contes fondés sur des croyances populaires, Pirandello substitue au narrateur omniscient un narrateur à la première personne qui s'exprime d'une façon sceptique par rapport à la véracité de l'histoire racontée, comme par exemple dans « La berretta di Padova » et « Il figlio cambiato » (tous deux de 1902 et réélaborés en 1923), « Dottor cimitero » (de 1897 et qui, en 1923, change de titre pour devenir « Acqua e li ») et « Allegri ! » (paru entre 1905-1906 et profondément modifié en 1928 sous le nouveau titre « Guardando una stampa »).

23. Lettre du 1^{er} mars 1921 « Nota al testo », *op. cit.*, vol. 3, pp. 2757-2758. « Renvoyez-moi les index des deux volumes, parce que – si nous devons maintenant faire de deux volumes quatre (mais repensez-y !) – il faudra redistribuer les 60 nouvelles à 15 par volume de façon à ce que chaque volume ait sa propre organicité ».

24. Dans la nouvelle ouverture de 1922 du récit « Sua maestà » (III, 6) sont thématisées l'identité de lieu (le village Costanova) et l'opposition de ton (tragédie vs farce) par rapport au récit directement précédent « L'imbecille » (III, 5). La même connexion spatiale est opérée dans la nouvelle « Acqua e li » (VII, 7) où est rappelé le village Milocca, qui a déjà fourni le décor de la nouvelle « Le sorprese della scienzaz » (V, 3) comme le dévoile, en pied de page, le seul renvoi de l'auteur au sein du recueil global.

25. Pietro GIBELLINI, « Introduzione », *op. cit.*, pp. XIV et XVIII-XLI.

26. Contrairement à Lugnani qui ne reconnaît pas aux volumes le caractère d'unités autonomes pourvues de sens, Emma Grimaldi affirme que : « Ce sont en effet les volumes à manifester premièrement, un par un, le système objectif d'une répartition, peut-être aussi nourrie par une empirie fortuite, plus probablement gouvernée par une logique constante, à laquelle Pirandello se réfère pour donner un ordre général à ses matériels narratifs » (Emma GRIMALDI, *Il labirinto e il caleidoscopio. Percorsi di lettura tra le Novelle per un anno di Luigi Pirandello*, Catanzaro, Rubbettino, 2007, p. 19).

Mais seules des études plus vastes et systématiques des différents composants internes au recueil des *Novelle per un anno* pourront – en gardant pleinement à l'esprit la tendance humaine à créer de la cohérence²⁷ – affirmer ou nier (comme le fait Lugnani) l'existence d'un système signifiant de relations – par similarité, opposition, gradation, relativisation ou réévaluation – entre les différentes entités qui, habituellement, garantissent la cohésion des recueils de récits, tels que l'ancrage spatial, social ou temporel ; la typologie des personnages et des situations narratives ; la tonalité, les thèmes ainsi que les stratégies narratives et discursives.

En l'état actuel des recherches, les volumes des *Novelle per un anno* ne paraissent caractérisés ni par une claire articulation spatio-temporelle ni par d'évidentes oppositions ou progressions tonales, sémantiques, discursives ou poétiques. Ce qui domine est le sentiment de variété, qui remplit avant tout une fonction rhétorique, celle consistant à alimenter l'intérêt et le plaisir des lecteurs. Par cette grande variété s'établissent des relations multiples au niveau des motifs, thèmes, lieux et société, soit à l'intérieur d'un volume soit entre les différents volumes. Ces relations produisent ainsi une forte cohésion intertextuelle qui dépasse non seulement le volume, mais même le recueil global pour s'étendre à l'œuvre entière de Pirandello. Celle-ci est caractérisée par la présence de thèmes, motifs et phrases entières qui circulent librement comme dans un « vaste réseau de communication », selon l'image utilisée par Macchia, d'un texte à l'autre, indépendamment des genres littéraires auxquels ils appartiennent²⁸.

3. DÉRIVES DANS L'EXÉCUTION

Nous avons déjà vu que, sur le plan de l'articulation interne, Pirandello concède à l'éditeur le passage de 12 à 24 volumes. Ce qui surprend, c'est le fait que dans l'« Avvertenza » Pirandello déclare que son projet idéal prévoyait un seul volume monumental :

Secondo l'intenzione che mi ha suggerito questo titolo, avrei desiderato che tutt'intera la raccolta fosse contenuta in un volume solo, di quei monumentali che da gran tempo ormai per opere di letteratura non usano più. L'Editore (e chi legge ne intenderà facilmente le ragioni) non ha voluto seguirmi in questo desiderio, e m'ha anzi consigliato di dividere la raccolta non in dodici volumi, di trenta e più novelle ciascuno, come almeno m'ero rassegnato a chiedergli, ma in ventiquattro.²⁹

Selon Giovanni Cappello, ce passage manifeste « l'intention de Pirandello de créer une unité et en même temps une œuvre exceptionnelle qui soit hors du commun »³⁰.

27. Renvois importants aux théories de la *Gestalt* dans Rolf LUNDÉN, « The Order of Things », *op. cit.*, pp. 53-55.

28. « Préface » dans NC, p. 12.

29. NA^{III} p. 1071. « En accord avec l'intention qui m'a suggéré ce titre, j'aurais désiré que le recueil entier formât un unique volume, un de ces volumes monumentaux tombés depuis longtemps en désuétude dans le domaine littéraire. L'éditeur (et ceux qui lisent en comprendront facilement les raisons) n'a pas voulu accéder à ce désir et m'a même conseillé de diviser l'ensemble non en douze volumes d'une trentaine de nouvelles chacun, comme je m'étais résigné à lui demander de faire, mais en vingt-quatre » (NC, p. 7).

30. Giovanni CAPELLO, *Quando Pirandello cambia*, *op. cit.*, p. 183. Le commentaire de Gibellini est analogue, lui qui reconnaît dans ce passage « une conception fortement unitaire du livre et une nostalgie des volumes puissants » d'autrefois (« Introduzione », *op. cit.*, p. xvi).

Lugnani, par contre, observe non sans raison qu'il s'agit là « d'une invention astucieuse », d'« un bluff », d'« un hasard évident »³¹. En effet, en 1922 Pirandello n'avait à disposition que 210 récits déjà publiés, dont 185 seraient ensuite intégrés dans les *Novelle per un anno*. Il lui manquait donc 155 récits pour arriver au nombre de 365 récits prévu par le titre principal. Cette situation a une répercussion immédiate sur la constitution du recueil, comme Pirandello le souligne lui-même dans une interview du 5 juillet 1922 : « Non ho potuto, tuttavia, ordinar i volumi proprio come avrei voluto perché non sono ancora in possesso di tutta la mia produzione »³².

Ces contingences sont à la base d'une certaine impression d'hétérogénéité. En effet, les volumes effectivement réalisés ne correspondent pas tous aux principes structurels indiqués plus haut de dissémination des unités préalables et d'ample coupe diachronique de la production de l'écrivain. Ainsi deux volumes parus chez Bemporad recueillent des récits qui proviennent tous d'un seul recueil antérieur et offrent donc un écart chronologique réduit. Il s'agit du volume II, déjà mentionné, *La vita nuda* (1922), qui ne contient que des nouvelles publiées entre 1902 et 1907 préalablement réunies dans le recueil homonyme de 1910, et du volume XVIII, *Candelora* (1928), qui offre des textes parus entre 1911 et 1916 et réunis dans le recueil *E domani lunedì* (1917). Le volume X, *Il vecchio Dio* (1926), n'offre également qu'un choix limité du point de vue diachronique : les récits sont tous parus une première fois entre 1895 et 1902 et 10 sur 12 étaient déjà recueillis dans *Quand'ero matto* de 1919, dont 8 figuraient dans la première édition homonyme de 1902. Il est vrai que la nouveauté de ces trois volumes se limite à la révision textuelle et à la permutation de l'ordre des récits par rapport aux recueils d'origine³³. Mais, avec ces trois volumes, Pirandello paraît aussi offrir, à l'intérieur de cette grande synchronisation de son art, une preuve de trois moments plus significatifs : les récits de jeunesse au volume X, les récits de la phase humoristique au volume II, et les récits de la maturité au volume XIII.

Après les trois volumes (*La giara*, *Il viaggio* et *Candelora*) parus en 1928, il était impossible de composer les onze volumes manquants avec un même mélange d'anciens et de nouveaux récits. En effet, à cette époque, ne restaient à disposition de Pirandello que onze récits provenant de recueils antérieurs et un nombre indéterminé de récits (environ une dizaine) publiés en revues et dans des journaux, mais jamais réunis en volume, dont certains introuvables pour l'auteur lui-même, qui réservait peu de soins à ses écrits une fois publiés. Cette impasse matérielle, encore compliquée par les difficiles négociations de passage des droits éditoriaux à Mondadori à la fin du contrat avec Bemporad, explique le long intervalle de six ans séparant la parution du treizième de celle du quatorzième volume. Très nette est la rupture entre la série des volumes de Bemporad et les deux volumes de Mondadori : la physionomie interne et externe des volumes est complètement différente. Avec ce nouvel éditeur c'est avant tout le paratexte qui change (voir Figure 2).

31. « 1884-1936 : novelle per mezzo secolo », *op. cit.*, pp. 71 et 78.

32. « Mais je n'ai pas pu organiser les volumes comme je l'aurais vraiment voulu, parce que je ne suis pas encore en possession de toute ma production » (*Interviste a Pirandello*. « Parole da dire, uomo, agli altri uomini », s. dir. Ivan PUPO, Soveria Mannelli, Rubettino, 2002, p. 164).

33. Lugnani pose un *aut – aut* plutôt radical : selon lui, la présence de noyaux compacts des anciens recueils dans les *Novelle per un anno* signifie soit que la disposition était déjà satisfaisante soit que le projet artistique d'une « plus grande harmonie » était avant tout un argument de vente pour l'éditeur plus qu'un projet artistique délibéré (Lucio LUGNANI, « 1884-1936 : novelle per mezzo secolo », *op. cit.*, p. 81).

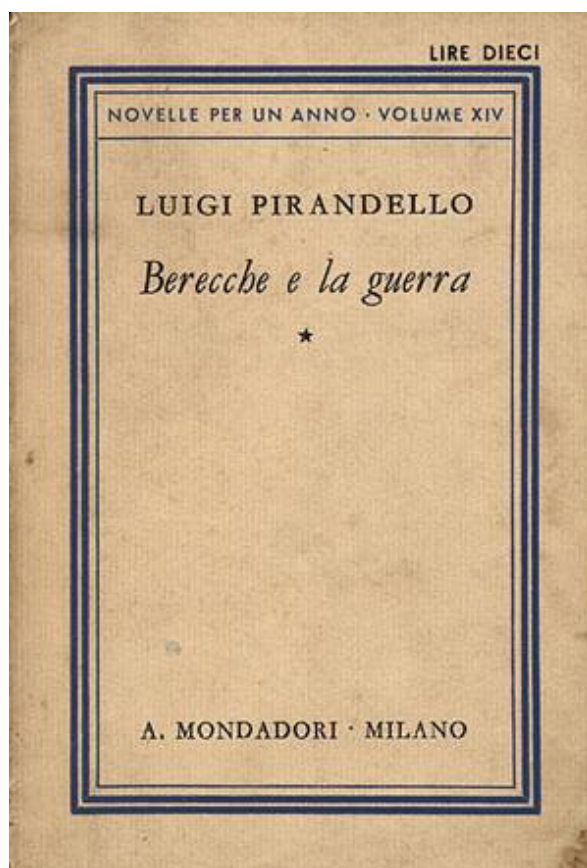


Figure 2.

Luigi PIRANDELLO, *Berecche e la guerra*. *Novelle per un anno*, vol XIV, Milan, Mondadori, 1934, page de couverture.

La nouvelle couverture est très sobre, en pleine conformité avec les collections de Mondadori : dans un triple encadrement bleu apparaissent en noir tout en haut le titre de l'ensemble en petites capitales romanes, suivi de la numération progressive des volumes, puis, au-dessous, dans le tiers supérieur, le nom de l'auteur en capitales et le titre du volume en italiques. La préface traditionnelle est également abolie : en effet, le contenu des deux derniers volumes n'y correspond plus en raison de la forte (et incontournable) prééminence de récits tout récents datant des années trente. Le fait que ceux-ci soient caractérisés par de nouveaux traits artistiques, particulièrement surréels et hallucinants, augmente la césure entre les deux phases éditoriales³⁴.

Le volume XIV, publié en 1934, est coupé en deux parties inégales : au long récit éponyme de 1914 (composé de 8 chapitres pourvus de titre) succèdent 7 récits parus plus tardivement, entre 1931 et 1934, dans le quotidien *Corriere della Sera*. Ce volume est introduit par une « Nota dell'autore » qui justifie la réédition du long récit *Berecche e la guerra*, portant sur la première guerre mondiale, dans un climat

34. À vrai dire, les variantes radicales apportées dans les années vingt aux anciens récits anticipent déjà la tendance stylistique de la toute dernière floraison narrative pirandellienne (PAOLA CASELLA, « Modalità di revisione », *Strumenti di filologia pirandelliana*, op. cit., pp. 24-38).

culturel désormais très différent. La rupture avec le projet de départ est ainsi manifeste, même au niveau paratextuel.

Le dernier volume, quant à lui, est posthume : il paraît en 1937 et la paternité de la sélection et de la disposition définitives des textes est controversée. Le fils de Pirandello, Stefano, affirme dans un échange épistolaire avec Arnaldo Mondadori que le volume correspond à la dernière volonté de l'auteur et propose de créer une bande qui annonce : « Non volume POSTUMO, ma L'ULTIMO, già predisposto e curato per la stampa da PIRANDELLO STESSO »³⁵. Mais un peu plus haut, dans la même lettre du 10 mars 1937, Stefano déclare que c'est lui qui a choisi les trois récits anciens insérés pour compléter ce volume :

Il volume, così com'è, lo aveva già preparato Lui, insieme col materiale tutto riveduto di suo pugno. Io non ho avuto che da sostituire con tre novelle, di prim'ordine e non ancora raccolte (« Padron Dio », « Quando s'è capito il giuoco », e « La signora Frola e il signor Ponza suo genero »), quei tre titoli di novelle che Egli aveva appuntato, e non fece a tempo a scrivere.³⁶

Le titre du volume reprend, de plus, non pas le titre de la première, mais celui de la dernière nouvelle, comme pour conclure le recueil inachevé.

Lugnani a de bonnes raisons de définir ce volume comme un « hasard éditorial et extra-philologique »³⁷ et de se demander s'il est vraiment légitime, du point de vue philologique et artistique, de le faire rentrer à part entière dans l'édition *ne varietur* des *Novelle per un anno*. L'édition « Omnibus » de 1937-1938 répond, effectivement, plutôt au souci de publier l'*opera omnia* de Pirandello et de signaler la nouveauté des vieux récits dispersés et maintenant insérés dans l'appendice. C'est pourquoi Mondadori a même pensé adopter comme titre pour cette édition *Tutte le novelle di Luigi Pirandello* en suscitant de vives protestations de la part de Stefano :

Il titolo che il Babbo aveva trovato per il corpus delle sue novelle, e ci teneva moltissimo, è come Lei sa *Novelle per un anno* : il fatto che la morte prematura non gli abbia lasciato compire l'opera intesa secondo il Suo disegno, di “una novella al giorno per tutto un anno”, non ci può ora abilitare a buttar via dall'edizione definitiva il titolo dell'opera stessa³⁸.

35. « Non volume posthume, mais dernier volume déjà disposé et préparé pour la publication par Pirandello même » (*Tutto il teatro, op. cit.*, vol. 1, p. 253).

36. « Le volume, tel qu'il est, avait été préparé déjà par Lui, avec tout le matériel révisé par Lui-même. Je n'ai dû que substituer trois nouvelles de premier rang et encore éparses (*Ce Seigneur et maître de bon Dieu; Avoir compris la règle du jeu; Madame Frola et Monsieur Ponza, son gendre*) aux trois titres de nouvelles qu'Il avait noté et qu'Il n'a pas eu le temps d'écrire » (*ibid.*, p. 252). Mais il faut rappeler que la collaboration entre père et fils était très étroite et que dans certains cas des textes publiés par Luigi avaient en réalité été écrits par Stefano. Sur le problème de paternité hybride ou douteuse voire la critique de Pietro Milone au volume *Saggi e interventi* édité par Ferdinando Taviani pour la collection « Meridiani » en 2006 (dans *Pirandelliana*, n° 2, 2008, pp. 121-123).

37. Lucio LUGNANI, « 1884-1936 : novelle per mezzo secolo », *op. cit.*, p. 62.

38. Lettre du 8 avril 1937 (*Tutto il teatro, op. cit.*, p. 256). « Le titre que mon Père avait trouvé pour le corpus de ses nouvelles, et il y tenait beaucoup, est – comme Vous le savez – *Nouvelles pour une année* : le fait que la mort prématurée ne lui ait pas laissé accomplir l'œuvre selon son dessin, de “une nouvelle par jour pendant toute une année” ne peut pas nous autoriser à éliminer de l'édition définitive le titre de l'œuvre même ».

4. « NON-SENS TEXTUEL » OU RECUEIL EMBLÉMATIQUE ?

Selon Lugnani les *Novelle per un anno* constituent un « non-sens textuel », parce qu'elles sont le résultat d'un « projet artistique aléatoire » et d'une « réalisation mécanique, précaire, inachevée »³⁹. Ce jugement négatif se base sur les caractéristiques fondamentales du recueil global telles que nous venons de les mettre en lumière, c'est-à-dire une sélection et une redistribution des récits selon des structures numériques régulières (15 nouvelles par volume avec le titre du volume homonyme à celui de la première nouvelle), sans progression narrative, spatio-temporelle, ni thématique, mais en fonction d'une synchronisation des récits qui en passe soit par le mélange de textes anciens et nouveaux, soit à travers des révisions importantes.

Ces caractéristiques ne sont pas, en premier lieu, le résultat de calculs éditoriaux ou d'une opération distraite ; elles ressortissent, au contraire, de la logique qui régit le projet et l'élaboration des treize premiers volumes des *Novelle per un anno*. Cette logique est étroitement liée à la poétique de Pirandello, qui refuse l'ordre transparent et rationnel des œuvres d'art traditionnelles, comme il le déclare dans son essai sur l'*Humour* du 1908 : « La vita nuda, la natura senz'ordine almeno apparente, irta di contradizioni, pare all'umorista lontanissima dal congegno ideale delle comuni concezioni artistiche, in cui tutti gli elementi, visibilmente, si tengono a vicenda e a vicenda cooperano »⁴⁰. Ce choix de poétique, que l'auteur désigne comme humoristique, est à son tour intrinsèquement lié à son pessimisme gnoséologique. Pour lui, il s'agit de représenter la vie dans toute son irrationalité, dans ses contradictions, dans son chaos fait de contingences : bref, la vie qui échappe à la raison humaine. Le refus d'une texture sémantique claire et, corrélativement, l'adoption d'une structure variée, ouverte et apparemment dépourvue d'ordre et de sens, sont l'équivalent artistique de la vision amère et désenchantée du monde de Pirandello. Se manifeste ainsi le noyau interne réaliste à partir duquel l'écrivain moderniste dénonce la désagrégation des systèmes de connaissance et de signification de la narration de jadis⁴¹.

Dans le dernier paragraphe de l'« Avvertenza », antéposée dans les volumes de Bemporad, Pirandello renvoie d'ailleurs explicitement à sa *Weltanschauung* et déclare que les récits correspondent à une multitude de petits miroirs reflétant la vie tout entière : « In grazia almeno di questa cura, l'autore delle *Novelle per un anno* spera che i lettori vorranno usargli venia, se dalla concezione ch'egli ebbe del mondo e della vita troppa amarezza e scarsa gioja avranno e vedranno in questi

39. Lucio LUGNANI, « 1884-1936 : novelle per mezzo secolo », *op. cit.*, pp. 84-85.

40. *L'umorismo*, dans L.P., *Saggi, poesie, op. cit.*, pp. 158-159. « La vie nue, la nature privée d'ordre tout au moins apparent, hérissée de contradictions, l'humoriste la juge infiniment éloignée de l'agencement idéal de nos conceptions artistiques ordinaires, agencement dans lequel il est manifeste que tous les éléments se soutiennent mutuellement et coopèrent étroitement » (Luigi PIRANDELLO, *Écrits sur le théâtre et la littérature*, traduit de l'italien et présenté par Georges PIROUÉ, Paris, Denoël-Gonthier, 1971, p. 161).

41. Marinella Cantelmo a bien souligné cet aspect (Marinella CANTELMO « Vedere, far vedere, essere visti. Dalla *Weltanschauung* dell'autore alla visione narrativa », *Di lemmi del riso e altri saggi su Pirandello*, Ravenna, Longo, 1997, p. 128) qui est devenu un argument topique du débat sur les modalités narratives du modernisme (voir par exemple Valentino BALDI, « A cosa serve il modernismo italiano ? », dans *Allegoria*, 63, 2011, pp. 66-82 ; ainsi que les deux essais pirandelliens dans le volume déjà cité *Sul modernismo italiano* 2012 de Ivan Pupo (« Il naso di Anita. Menzogna romantica, realismo critico e verità umoristica in alcune novelle pirandelliane », pp. 83-103) et Riccardo Castellana, (« Pirandello o la coscienza del realismo : i *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* », pp. 105-134)).

tanti piccoli specchi che la riflettono intera »⁴². La représentation du monde passe à travers la pluralité des perspectives, par une logique de la synecdoque, dès lors que la totalité est désormais inatteignable à l'homme moderne. Cette poétique permet ainsi que la réalisation partielle du projet initial n'empêche pas le fonctionnement du recueil. Comme par une toute dernière farce de la mort, l'inachèvement confirme l'impossibilité d'une représentation ordonnée et logique de la vie dans sa totalité.

La structure paradoxale du recueil s'explique donc par les deux forces contraires qui l'animent : d'une part, l'aspiration à unifier et à ordonner, d'autre part le refus de tout système cognitif totalisant, d'où respectivement le titre général monumental et l'esquive de toute modalité de cohésion habituelle. La dissémination sémantique et la réduction du sens, poursuivies intentionnellement par l'auteur, assument ici une valeur sémantique⁴³. La signification idéologique inscrite dans la structure d'ensemble des *Novelle per un anno* donne ainsi à chacun des récits une valeur supplémentaire que leur lecture isolée ou diachronique ne révèle pas. Les *Novelle per un anno* expriment au plus haut degré la recherche gnoséologique et artistique de Pirandello, et elles constituent un recueil emblématique du sens perdu et toutefois recherché, si typique du modernisme.

Paola CASELLA

Universität Zürich

pcasella@rom.uzh.ch

42. *NA*^{III} p. 1071. « Ne fût-ce qu'à cause de ce souci, l'auteur des *Nouvelles pour une année* espère que les lecteurs voudront bien lui pardonner si, nées de la conception qu'il a eue du monde et de la vie, trop d'amertume et une joie trop rare s'offriront à eux et se donneront à voir dans cette multitude de petits miroirs qui la reflètent tout entière » (*NC*, p. 7).

43. Giovanni CAPPELLO, *op. cit.*, p. 202.



Alessandro VITI

Macrotesto: Original Conceptualization and Possible Extensions

Abstract

The aim of this essay is to reconsider the notion of macrotext within the context of the study of short story collections. The term *macrotesto* was coined by Italian semioticians and theoretically defined by the scholar Maria Corti in 1975, in reference to Italo Calvino's short story collection *Marcovaldo*. In a macrotext, she argued, each part of the text can be considered as a microstructure placed within a macrostructure and its unity lies in a combinatorial pattern of thematic and/or formal features. Furthermore, the macrotext may have a certain discursive progression, in which each text cannot but occupy the given position. The essay then presents the ensuing theoretical debate on *macrotesto*, which focused more on poetry collections than on short story collections. In this debate, Corti's conceptualisation was not really challenged, even though it now seems strongly bound to the structuralist tradition of the seventies. The essay therefore proposes to conceive of a less rigid notion of macrotext, as a frame that supplies an additional level of meaning, by comprising each text within a coherent pattern. Such flexibility is more likely to be able to keep pace with the contemporary hybrid forms of narration.

Résumé

Cet essai vise à reconsidérer la notion de « macrotexte » dans l'analyse des recueils de nouvelles. Le terme « macrotesto » a été lancé par les sémioticiens italiens. D'après Maria Corti, qui en a donné une première définition en 1975, au sein d'un macrotexte, chaque texte est une microstructure placée dans une macrostructure, dont l'unité réside dans un modèle combinatoire d'éléments thématiques et/ou formels. En outre, le macrotexte est marqué par une progression discursive, consistant dans le fait que chaque texte ne peut qu'occuper la position dans laquelle il a été placé par l'auteur. Le débat théorique sur la notion de *macrotesto* s'est ensuite concentré plutôt sur les recueils de poésie plutôt que sur des recueils de nouvelles, peut-être en raison de certaines caractéristiques de la tradition littéraire italienne. L'analyse des plus importantes contributions théoriques italiennes fait apparaître que la conceptualisation de Corti n'a pas guère été contestée, même si elle semble maintenant fortement liée à la tradition structuraliste des années soixante-dix. L'essai invite dès lors à envisager, de façon moins rigide, la notion de macrotexte comme un cadre qui fournit un niveau supplémentaire de sens, en ce qu'il comprend chaque texte dans un modèle cohérent. Cette flexibilité permettra de mieux rendre compte des formes hybrides dans la production narrative contemporaine.

To refer to this article:

Alessandro VITI, "Macrotesto: Original Conceptualization and Possible Extensions", in: *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, February 2014, 12, "Cycles, Recueils, Macrotexts: The Short Story Collection in Theory and Practice", Elke D'HOKER & Bart VAN DEN BOSSCHE (eds.), 105-117.



Interférences littéraires Literaire interferenties

Multilingual e-Journal for Literary Studies

COMITÉ DE DIRECTION – DIRECTIECOMITÉ

David MARTENS (KU Leuven & UCL) – Rédacteur en chef - Hoofdredacteur
Matthieu SERGIER (UCL & Facultés Universitaires Saint-Louis), Laurence VAN NUIJS (FWO – KU Leuven), Guillaume Willem (KU Leuven – Redactiesecretaris)
Elke D'HOKER (KU Leuven)
Lieven D'HULST (KU Leuven – Kortrijk)
Hubert ROLAND (FNRS – UCL)
Myriam WATTHEE-DELMOTTE (FNRS – UCL)

CONSEIL DE RÉDACTION – REDACTIERAAD

Geneviève FABRY (UCL)	Nadia LIE (KU Leuven)
Anke GILLEIR (KU Leuven)	Michel LISSE (FNRS – UCL)
Gian Paolo GIUDICETTI (UCL)	Anneleen MASSCHELEIN (KU Leuven)
Agnès GUIDERDONI (FNRS – UCL)	Christophe MEURÉE (FNRS – UCL)
Ben DE BRUYN (FWO – KU Leuven)	Reine MEYLAERTS (KU Leuven)
Ortwin DE GRAEF (KU Leuven)	Stéphanie VANASTEN (FNRS – UCL)
Jan HERMAN (KU Leuven)	Bart VAN DEN BOSCHE (KU Leuven)
Marie HOLDSWORTH (UCL)	Marc VAN VAECK (KU Leuven)
Guido LATRÉ (UCL)	Pieter VERSTRAETEN (KU Leuven)

COMITÉ SCIENTIFIQUE – WETENSCHAPPELIJK COMITÉ

Olivier AMMOUR-MAYEUR (Université Sorbonne Nouvelle – Paris III & Université Toulouse II – Le Mirail)	Gillis DORLEIJN (Rijksuniversiteit Groningen)
Ingo BERENSMAYER (Universität Giessen)	Ute HEIDMANN (Universität de Lausanne)
Lars BERNAERTS (Universiteit Gent & Vrije Universiteit Brussel)	Klaus H. KIEFER (Ludwig Maximilians Universität München)
Faith BINCKES (Worcester College – Oxford)	Michael KOLHAUER (Université de Savoie)
Philip BOSSIER (Rijksuniversiteit Groningen)	Isabelle KRZYWKOWSKI (Université Stendhal-Grenoble III)
Franca BRUERA (Università di Torino)	Sofiane LAGHOUATI (Musée Royal de Mariemont)
Álvaro CEBALLOS VIRO (Université de Liège)	François LECERCLE (Université Paris Sorbonne – Paris IV)
Christian CHELEBOURG (Université de Lorraine – Nancy II)	Ilse LOGIE (Universiteit Gent)
Edoardo COSTADURA (Friedrich Schiller Universität Jena)	Marc MAUFORT (Université Libre de Bruxelles)
Nicola CREIGHTON (Queen's University Belfast)	Isabelle MEURET (Université Libre de Bruxelles)
William M. DECKER (Oklahoma State University)	Christina MORIN (Queen's University Belfast)
Dirk DELABASTITA (Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix – Namur)	Miguel NORBARTUBARRI (Universiteit Antwerpen)
Michel DELVILLE (Université de Liège)	Olivier Odaert (Université de Limoges)
César DOMINGUEZ (Universidad de Santiago de Compostella & King's College)	Andréa OBERHUBER (Université de Montréal)
	Jan OOSTERHOLT (Carl von Ossietzky Universität Oldenburg)
	Maité SNAUWAERT (University of Alberta – Edmonton)

Interférences littéraires / Literaire interferenties

KU Leuven – Faculteit Letteren
Blijde-Inkomststraat 21 – Bus 3331
B 3000 Leuven (Belgium)

Contact : matthieu.sergier@uclouvain.be & laurence.vannuijs@arts.kuleuven.be

MACROTESTO

Original Conceptualization and Possible Extensions

Italian literary studies have given a significant contribution to the theorization of the tension between unity and diversity in short story collections. Italian semioticians, in fact, coined the term *Macrotesto*, a term subsequently translated into other languages and adopted by scholars in other countries. The term is clearly distinct from such terms as short story cycle, short story sequence, short story composite, and so forth, since it is not exclusively reserved for collections of short stories. The first theoretical conceptualisation of the term was given by the Italian literary semiotician, Maria Corti. She first used the term in her 1975 publication “Testi o macrotesto? I racconti di *Marcovaldo*” and, so far, her conceptualisation has not really been challenged. “Within a macrotext, each short story amounts to a micro-structure which unfolds within the relative macro-structure, in a relationship that constitutes the functional and informative character of the collection”, Corti states in her article.¹ A short story collection can be defined a macrotext if one or both of the following conditions are met:

1. If there is a combinatorial pattern of formal and thematic features repeated in the structure of each short story, giving unity and cohesion to the collection;
2. If there is a progression of the discourse, for which each text cannot but occupy the given position.²

The term macrotext itself had in fact already been used, though without a definition, by Marco Santagata in an essay on Petrarch, published in 1975, in issue 25 of *Strumenti Critici*.³ Corti’s definition of the term was in fact published in the next issue of that journal. This suggests that the notion was developed in a specific context, namely the circle of literary scholars and philologists around the journal *Strumenti critici* who in the same years contributed to the establishment of literary semiotics in Italy. Secondly, Santagata’s use of the term in relation to Petrarch’s *Canzoniere* already shows that the original Italian notion of macrotext was applied to poetry collections as well as to short story collections.

In fact, even though Corti first defined the term in relation to a short story collection, in Italian literary criticism, macrotext has been more often used in relation to poetry collections. So did the scholars whose work prepared the notion of

1. Maria CORTI, “Testi o macrotesto? I racconti di *Marcovaldo*”, in: Maria CORTI, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, 185. The article was first published in *Strumenti critici*, 1975, 9, 27, 182-97. In the absence of other indications, quotations from Italian and French texts/sources are translated by the author of the paper.

2. *Ibid.*, 186.

3. Marco SANTAGATA, “Connessioni intertestuali nel *Canzoniere* del Petrarca”, in: *Strumenti critici*, 1975, 9, 26, 80-112.

macrotext before it was theoretically defined by Maria Corti. A significant forerunner is the French scholar Gerard Genot. His essay “Strutture narrative della poesia lirica” was also dedicated to poetry.⁴ Genot’s article was published in the Italian journal *Paragone* in 1967, which suggests that he influenced the above-mentioned Italian community of semioticians.⁵ According to Genot, structural connections in poetry collections are comparable to those in collections of narrative texts, except that they are not of a logic or chronological nature, but are metaphoric and metonymic.⁶ Collections of lyrical poems should then be read “not as a clutter of distinct, separate emotions, but as a text which has been constructed as a whole, not only in its single segments”.⁷ This perspective clearly foreshadows the concept of macrotext.

Another precursor is the Italian scholar Cesare Segre, who in 1968 published an article on Antonio Machado’s collection of poems, *Soledades* (Solitudes), dedicated to the relationship between micro- and macro-structure.⁸ Of particular interest is Segre’s conception of this relationship as a sort of ascending diagram, whereby every single text would be necessarily linked with the following one, creating a gradual build-up of meaning.⁹ This notion was to influence all the subsequent considerations on the notion of macrotext.

Santagata, indeed, takes over this notion when he claims that Petrarch’s *Canzoniere* can be defined as a macrotext since its poems are not merely juxtaposed but interlinked, so that the overall meaning of the work exceeds the sum of its components,¹⁰ and can thus be perceived as a unitary text. Through an interpretive process, in fact, the reader embeds the “universal present”¹¹ of each independent poem into a larger narrative progression. Santagata classifies the links which syntagmatically connect contiguous poems into “links of transformation” and “links of equivalence”.¹² The former trigger a dynamic process among the texts, with textual elements modified, or altogether transformed by the shifts between the first text and the following one(s). Within the macrotext, this dynamic transformation occurs both on a logical and/or syntactic level, as well as on a spatial and/or temporal level.¹³ Santagata remarks that, in Petrarch’s *Canzoniere*, the macrotext develops along a chronological timeline, which, irrespective of spatial references, is enough to allow

4. Gérard GENOT, “Strutture narrative della poesia lirica”, in: *Paragone*, nuova serie, 1967, 18, 32, 35-52.

5. Genot’s essay has been influential even though his argument has been criticized. For instance, in 1975 Santagata considered it “already outdated” (Marco SANTAGATA, *Connessioni intertestuali*, 109). Other essays by foreign authors quoted by Italian theorists are: Jean ROUSSET, “Les recueils de sonnets sont-ils composés?”, in: *The French Renaissance and Its Heritage, Essays Presented to A. Boase*, London, Methuen & Co., 203-215; and Zora G. MINC, “Struttura compositiva del ciclo di A. Blok *Snežnaja maska*”, in: Jurij M. LOTMAN & Boris A. USPENSKIJ (eds.), *Ricerche semioriche. Nuove tendenze delle scienze umane nell’Urss*, Italian version edited by Clara Strada JANOVIĆ, Torino, Einaudi, 1973, 251-317.

6. Gerard GENOT, “Strutture narrative”, 42-43.

7. *Ibid.*, 51.

8. Cesare SEGRE, “Sistema e strutture nelle Soledades di A. Machado”, in: *Strumenti critici*, 1968, 2, 3, 269-303.

9. *Ibid.*, 270.

10. Marco SANTAGATA, “Connessioni intertestuali”, 80. The theories presented in this essay are more widely discussed in a book: Marco SANTAGATA, *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana, 1979.

11. *Ibid.*, 82.

12. *Ibid.*, 80.

13. *Ibid.*, 81.

the reader to identify a semantic continuity whereas the spatial displacement of a character from a text to another would not suffice to the purpose.¹⁴ The links of equivalence, instead, allow the identification of continuity not through a dynamic transformation but through repetitions and parallelisms of similar elements. Hence, whereas the links of transformation operate exclusively on the level of the poems' content, links of equivalence can also operate on a linguistic level.¹⁵ As a consequence, the semantic continuity identified by the former loses its coherence if the order in which texts are edited and read is subverted, while the continuity identified by links of equivalence is not characterized by a semantic progression, requires no interpretative process and is, therefore, always recognizable through attentive reading.¹⁶

The reason why the notion of macrotext can apply to collections of poems as well as to short stories seems therefore clear. In fact, both kinds of collection are, with all due distinctions, liable to be analysed as a complex object in which the single parts entertain certain kinds of relationship with one another. To quote Wittgenstein: "to perceive a complex means to perceive that its constituents are related to one another in such and such a way".¹⁷ Cesare Segre, in his jargon-free theoretical essay *Avviamento all'analisi del testo letterario*, identified three types of macrotexts: poetry collections, short story collections and even letter collections.¹⁸ Also according to Corti's 1975 essay, the notion of macrotext applies to collections of poems as well, if they are conceived with the same criteria of internal coherence.¹⁹

Although Italian theoretisations of macrotext originated in analyses of poetry collections, one could argue that plot-based short stories are more apt to be embedded in a wider structure than lyrical poems. This was also the opinion of Teun Van Dijk,²⁰ whose studies on micro- and macrostructures of texts – not necessarily collections – influenced Corti's notion of macrotext.²¹ Corti further opened up to the short story a theoretical frame that had by then almost exclusively been applied to poems. In developing her notion of macrotext, though, she focused not so much on its relationship with – and applicability to – the short story genre, as on its internal combinational logic. This is evident if we consider her 1971 essay on Italo Calvino's *Il castello dei destini incrociati* (The Castle of Crossed Destinies), a collection

14. *Ibid.*, 82-83.

15. *Ibid.*, 87.

16. *Ibidem*.

17. Ludwig J. J. WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921) London, Routledge & Kegan, 1961, 111. Translated by David F. Pears and Brian McGuinness.

18. Cesare SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario* (*Introduction to the Analysis of the Literary Text*), Torino, Einaudi, 1984, 40-41.

19. Maria CORTI, "Testi o macrotesto?", 185.

20. "Although there may exist gradual differences, we may therefore conclude that the (short, modern) poem is essentially based on micro-structural surface literariness, whereas micro-structures in narrative have normal constraints [...] but are inserted in larger structures." (Teun A. VAN DIJK, *Some Aspects of Text Grammars. A Study in Theoretical Linguistics and Poetics*, The Hague, Mouton, 1972, 283).

21. "Van Dijk [...] osserva giustamente che una macrostruttura coerente può manifestarsi nel testo attraverso locali microstrutture discontinue; sarà per l'appunto l'analisi di esse a provare come ciò che appare incoerente trova la sua coerenza o nei collegamenti transfrastici e interlivellari o nella macrostruttura profonda"; "Van Dijk [...] rightly observes that a coherent macro-structure can reveal itself in the text through local, discontinuous micro-structures; the analysis of the latter will prove that, what is apparently incoherent, finds coherence and unity either in trans-phrasal and interlevel connections or in the underlying macro-structure." (Maria CORTI, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976, 125-126).

of stories which are inspired by a deck of tarot cards. The tarot deck represents a limited set of signs governed by combinatorial possibilities which generate all the functions and plots of the different stories.²² The texts of Calvino's book, according to Corti, resemble the short story genre since each text is a short narration with a closed structure. After having read them all, though, the reader perceives that each text is part of a whole and that the pivot around which all stories develop is the combinatorial possibility provided by the narrative signs.²³

Corti's theoretical approach to the notion of macrotext, however, was based on the analysis of a short story collection, *Marcovaldo*, also written by Italo Calvino and originally designed to be a collection of modern folktales for children. The first edition, published in 1958 and entitled *Gli idilli difficili* (Difficult Idylls), contained ten short stories written during the Fifties.²⁴ In the 1963 second edition, the number of short stories was doubled and the title changed to *Marcovaldo*, after the protagonist.²⁵

Marcovaldo is a worker living in a big industrial town. As the author points out in the preface, the protagonist, surrounded by the chaos of city life, often catches glimpses of nature. To his great disappointment, however, every time he tries to capture or preserve these glimpses (to satisfy his need of empathy with nature), he is let down.²⁶ Corti analyses the plot of the ten short stories in the first edition by means of these simple oppositions between town and Nature, and between modern life and natural life, and she builds a thread that can be summarized as follows:

A (prison town) → B (comforting Nature) → C (impossible coexistence of A and B).²⁷

She further divides these macro-sequences into seven micro-sequences which are structured in such a way that they tally with the model of a folktale: a) presence of an undefined latent desire; b) reification of the latent desire into an object; c) quest for the desired object; d) discovery of the desired object; e) obstacle; f) conquest of the object and g) damaging and final failure.²⁸

Each short story, with few exceptions, follows this thread, which could be graphically represented as a bell-shaped curve, one which is ascending when the object of desire is imagined, pursued, found and conquered, and dramatically dropping down towards the close, along with the final failure.²⁹ The repetitive structure

22. Maria CORTI, "Il gioco dei tarocchi come creazione di intrecci", in: Maria CORTI, *Il viaggio testuale*, 171. The essay was first edited in the journal *La Battana*, 8, 26, 1971, 5-20.

23. *Ibid.*, 177.

24. Italo CALVINO, *Gli idilli difficili*, Torino, Einaudi, 1958.

25. Italo CALVINO, *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*, Torino, Einaudi, 1963. In Ingram's *Short Story Cycle Theory*, Calvino's collection would classify as a *completed cycle*, i.e. a work that, while being written, gradually prompts the writer to apply certain rules of internal cohesion and unity that the author had not foreseen when writing the first short stories without the intention of editing a collection. Forrest L. INGRAM, *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Studies in a Literary Genre*, The Hague, Mouton, 1971, 17-18.

26. Italo CALVINO, *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*, Torino, Einaudi, 1966, 6. Edited for schools with notes and introduction by Calvino.

27. Maria CORTI, "Testi o macrotesto?", 186.

28. *Ibid.*, 188.

29. *Ibid.*, 192.

is the most prominent feature and characterizes this collection as a macrotext, as it meets Corti's first condition: there is a combinatorial pattern of formal and thematic features repeated in the structure of each short story, giving unity and cohesion to the collection. Corti also identifies the presence of the discursive progression, which is the second condition for a macrotext in her definition, in the gradual refinement of the protagonist's wishes: in the first short story he seeks a connection with Nature by eating some mushrooms – which turn out to be poisonous – found in some flowerbeds along the street, whereas in the last short story there is no material motive for his simple wish to contemplate the starlit sky without the interference of artificial lights.³⁰ The validity and applicability of the discursive progression criterion have been widely discussed. However, according to Corti, it is not an essential requirement: the second condition implies the first, but not vice versa.³¹

In my opinion, the theoretical foundation of the first condition set by Corti has not always been correctly understood or applied: each and every one of the short stories included in a collection must repeat the same narrative structure. More precisely, the macro-structure is repeated in each micro-structure. Hence, differently from the other kinds of short story cycles or sequences, a macrotext is not merely limited to a set of stylistic and formal features transcending the single stories and uniting them. On the contrary, the shared feature, in the form of a narrative structure, must occur within each short story. This is what differentiates Corti's notion from other approaches to the short story collection: the macrotext is not like a mosaic in which all the different tiles concur in shaping one picture; rather, it is a framework containing a series of small, perfectly independent mechanisms, each side by side and identical to each other, each of them replicating the overall structure, like a perfect literary synecdoche.

If this condition is not met, there is no macrotext; there is just a short story collection with shared features interlinking the single stories. For instance, according to Corti, the second edition of *Marcovaldo* (the one containing twenty short stories) is no longer a macrotext, because the seven micro-sequences thread displayed in the bell-shaped curve mentioned above is no longer traceable in all the new short stories.

The antithesis town *vs.* nature is replaced by the more modern antithesis technology *vs.* imaginative power.³² Moreover, Calvino reshaped the collection and mixed new short stories with old ones, thus subverting the original discursive progression. The new structure follows an order that recalls the perpetual cycle of seasons (namely five series of four short stories ordered as spring, summer, autumn and winter), while the unity of the collection is ensured exclusively by the syntagmatic contiguity of the texts.³³ Hence, despite the presence of the same characters, the recurring themes and the cyclic structure, the second edition can no longer be considered a macrotext. In some of the new short stories, Calvino abandoned the repetitive structure for a more complex one, so that the collection is no longer unified.³⁴ Corti's remark is not meant to be a criticism on the quality

30. *Ibid.*, 195-196.

31. Maria CORTI, *Principi della comunicazione letteraria*, 146.

32. Maria CORTI, "Testi o macrotesto?", 196.

33. *Ibid.*, 197.

34. "La seconda raccolta di venti racconti non risulta, a un esame intertestuale, unitaria e omogenea come la prima, non ha l'organicità di un macrotesto e ciò proprio in quanto contiene testi che si levano verticalmente sugli altri, privilegio in senso proprio (il surreale) e figurato (punte di

of the second collection: the loss of unity is compensated by the stylistic richness of the new texts which should be analysed with tools other than that of the macrotext.³⁵

Such open-minded attitude toward the pluralism of critical approaches suggests that Corti was not that rigid a structuralist. “As usual, only the use of complementary analytical methods can allow the critic to form a multidimensional perspective on an artistic message”, writes Corti in conclusion of her above-mentioned essay on *Il castello dei destini incrociati*.³⁶ Yet, set out in the terms summarized so far, her notion of macrotext certainly is rigid. In fact, it is so strict that, if taken literally, it could hardly be valid for texts other than the first edition of *Marcovaldo*. It definitely sets severe constraints on the single short stories, which cannot stand out individually without invalidating the combinatorial structure. This is why Corti, in defining her notion of macrotext, seems less focused on the short stories than on the collection’s internal combinational logic: the single short stories are not analysed as instances of a separate literary genre with its peculiar characteristics, but as a functional part of the wider macrotextual structure. If a book is considered a unified whole that bears its meaning as a “synthesis of the heterogeneous”,³⁷ to quote Paul Ricœur’s definition, in this case it may be called, instead, a synthesis of the homogenous. The idea of a book as a unified structure implies that the reader’s knowledge is enriched by the hypertextual links connecting its different components. But if every text, every micro-structure is in itself a perfect reproduction of the macro-structure, does the latter add anything at all to the overall meaning? This theoretical *aporia* in Corti’s formulation – which is otherwise precise and convincing – has not been sufficiently discussed.

As I have noted before, Corti’s notion of macrotext came out of a specific tradition in literary studies, namely the experimental structuralism and semiotics of the Seventies. In narratology, the notion of short story had lost much of its specificity at least a decade earlier, as it was classified under the all-comprehensive notion of *récit*.³⁸ Internationally, a number of contemporary writers (Calvino was one of them) worked together with scholars and critics in experiments aimed at disrupting traditional narrative structures and moving towards macrotexts, though in a much looser sense than defined by Corti. The “OuLiPo” group, for instance, experimented with new forms of writing by adopting mathematical and combinatorial constraints, which contributed to secure the unity and cohesion of the macrotext. A famous example is Georges Perec’s *La vie mode d’emploi* (*Life: A User’s Manual*). In the Preamble, the author states that, like in a puzzle, “ce ne sont pas les éléments qui déterminent l’ensemble, mais l’ensemble qui détermine les éléments”.³⁹ What matters is not the single parts, but their interlinking, which enables the parts

superiore attuazione artistica)” ; “Intertextual analysis shows that the second edition of *Marcovaldo* cannot be considered as unitary and homogeneous as the first one: it is not as organic as a macrotext should be, because some of the short stories are ‘set vertically above the others’, both literally (on account of their surrealism) and figuratively (on account of their higher artistic value).” (*Ibid.*, 200).

35. *Ibidem*.

36. Maria CORTI, “Il gioco dei tarocchi”, 184.

37. Paul RICOEUR, *Temps et Récit. Tome I*, Paris, Seuil, 1983, 11.

38. See for instance Roland BARTHES, “Introduction à l’analyse structurale des récits”, in: *Communications*, 1966, 7, 6, 1-27; Claude BREMOND, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.

39. “[T]he parts do not determine the pattern, but the pattern determines the parts” (Georges PEREC, *La Vie mode d’emploi*, Paris, Hachette, 1978, 15).

to connect and form a whole. A similar example is *Centuria*, written by Giorgio Manganelli. It is a collection of one hundred short stories, which the author himself termed “ouroboric novels”⁴⁰ - after *ouroboros*, the ancient symbol of a serpent eating its own tail – to emphasize the unity of such a cohesive structure.

Still, the most significant experiments are the works which Italo Calvino wrote in the seventies: *Le città invisibili* (*Invisible Cities*) and *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (*If on a Winter's Night a Traveller*),⁴¹ which dwell on the relationship between micro-structures and macro-structure. In the first book, the description of each city is embedded in a dialogue between Marco Polo and the Great Khan, while in the second one, the incipits of ten different novels are framed by the stories of two readers of the book, a man and a woman. In *Lezioni americane* (*American Lessons*), Calvino openly stated his preference for writing short stories organized into combinatorial structures, a kind of writing which can be broadly defined macrotextual.⁴²

Calvino showed a strong interest in semiotics, and his 1975 letter to Maria Corti bears witness of his familiarity with the notion of macrotext. He discussed some points of her essay on *Marcovaldo*, stating that, in contrast to her assertion, the second version of his collection can also be considered a macrotext and supporting his claim with a number of arguments and detailed examples.⁴³ Irrespective of the merit of Calvino's observations, the letter is a clear testimony of the responsiveness of a writer in such a cultural background as that of the Sixties and Seventies, which was evidently fertile ground for such theoretical concepts as that of the macrotext.

Sadly, what came next would not live up to such a promising start. Strange as it may seem, Corti would never reconsider her notion, nor try to apply it to other texts. In narratological studies in particular, her notion has generally been considered as a given and, as such, no one seemed to feel the need to rehash it. On the one hand, this certainly attests the merit of Corti's definition. On the other hand, such uncritical acceptance has certainly not helped to trigger further the theoretical debate. In 1984, Segre wrote a couple of pages on the matter, but with no substantial additions to Corti's homogenizing notion of macrotext. He focused on the methods with which an author fits texts that had originally been conceived as autonomous into a wider structure (i.e., the macrotext): on the one hand, the texts pass

40. Giorgio MANGANELLI, *Centuria. One Hundred Ouroboric Novels*, translated by Henry MARTIN, London, McPherson & Co., 2005. Italian 1st ed. *Centuria. Cento piccoli romanzi-fiume*, Milano, Adelphi, 1979.

41. Italo CALVINO, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972; Italo CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979.

42. Italo CALVINO, *Lezioni americane*, Torino, Einaudi, 1988, 56-57.

43. “La tua dimostrazione è ineccepibile, la 1^o serie di 10 racconti è un macrotesto con caratteristiche morfologiche ben definite, mentre il libro dei 20 racconti non lo è più. Ma una volta dimostrato questo, resta aperta la possibilità di studiare il modello di trasformazione dal macrotesto I a un nuovo (possibile, forse non realizzato) macrotesto II, in cui la struttura di calendario stagionale diventa decisiva (a cominciare dal titolo *Le stagioni in città*) e viene sottintesa una dimensione di sviluppo storico. In questa operazione la tavola delle 7 funzioni continua a essere valida, sempre che alla categoria di oggetto si dia un senso più largo”; “Your demonstration is flawless, the first series of ten short stories is a macrotext with well-defined morphological characteristics, whereas the collection with twenty short stories is not. Once this notion has been established, though, there is still the possibility to study a model of transformation of a macrotext (I) into a new macrotext (II) (which is possible, but not yet actual), whose essential characteristic is the seasonal calendar (as stated in the title, seasons in town) which implies an historical progression. If considered in these terms, the seven-functions scheme is still applicable, provided that the category of object is considered in a wider perspective.” (Italo CALVINO, *Lettere 1940-1985*, edited by Luca BARANELLI, Milano, Mondadori, 2000, 1281-1282).

through a sort of homogenization in order to fulfil their new function, while on the other hand, the cohesive devices among the texts are strengthened.⁴⁴

Unsurprisingly, in the early 1980s the interest for the role of structure that had pervaded the literary theories of the 1970s ebbed away in literary production as well. In Italy, and not only there, the tendency to build up macro-texts that rested on strict formal structures lost momentum, while literary authors regained a taste for pure narration. In accordance with the postmodernist tendency to juxtaposition, short story collections were no longer characterized by strict, pre-conceived combinatorial structures, but, whenever they were arranged into coherent units, it was merely by means of thematic relevance, spatial or contextual consistency, and so forth. Calvino, for instance, published *Palomar*,⁴⁵ a collection of independent short stories which share the same protagonist. Pier Vittorio Tondelli wrote *Altri libertini* (*Other Libertines*), in which the unifying thread is the generational conflict. A collection of six short stories interlinked by subtle cross-references and sharing the same thematic and spatial unities, *Altri libertini* is, in the author's definition, a "episodic novel" whose unifying thread is stated on the title page of the first edition: "about my homeland and the myths of my generation".⁴⁶ Gianni Celati published *Narratori delle pianure* (*Storytellers of the Plains*), stories set in the Po valley recollected by the voice of an external narrator, who informs the reader that he is reporting these stories as he first heard them in the various bars of the small towns where they are set.⁴⁷ The common thread, in this case, is represented by the recovery of the role of the storyteller, who perpetuates the popular oral culture. Such flexible thematic connections may certainly account for a short story 'sequence' or 'cycle', but are not enough to structure a macrotext such as it is conceived in Corti's definition.

Hence, it is not surprising that, in response to this novel tendency in narration, the theorization of macrotext shifted again to poetry. In this respect, one should note that poetry books characterized by extensive internal cross references, following Petrarch's *Canzoniere*, are abundant in the Italian literary tradition. Some of the poetry collections which are already considered classics of the twentieth century are considered as unified texts, such as, for instance, Umberto Saba's *Canzoniere* (1921-1957), Eugenio Montale's *La bufera e altro* (*The Storm and Other Things*) (1956), Vittorio Sereni's *Gli strumenti umani* (*Human Instruments*) (1965), Andrea Zanzotto's *La beltà* (*Beauty*) (1968), and many others. It is probably because of this that, over the last decades, theoretical studies of poetry collection and poetic macrotexts have been published with a certain continuity, whereas the theoretical debate on short stories collections has languished.

Silvia Longhi's essays on the narrative structures in Giovanni della Casa's *Rime* (*Rhymes*) and Segre's essay *I sonetti dell'aura* on Petrarch are both heavily indebted the

44. Cesare SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, 41.

45. Italo CALVINO, *Palomar*, Torino, Einaudi, 1983.

46. *Altri libertini* has been defined a weak macrotext, on account of the fact that the single short stories could be anthologized independently. In this regard see: Erik BERNASCONI, "Italiano cencioso: interpretazione e altri aspetti di Tondelli libertino", in: Viller MASONI & Fulvio PANZERI (eds.), *Studi per Tondelli*, Parma, Monte Università Parma, 2002, 64-85. The main reference for Bernasconi's definition of macrotext seems to be that of Giovanni Cappello (to whom we owe the notion of *weak macrotext*, see below), rather than Corti's.

47. Gianni CELATI, *Narratori delle pianure*, Feltrinelli, Milano, 1985.

research of the literary critics gathering around the review *Strumenti critici*.⁴⁸ More recent works worth mentioning are those of Lisa Bisogno on twentieth-century poetry books planned by their authors as a unitary text, and Luca Stefanelli's 2009 publication on Zanzotto's poem collection *La beltà*.⁴⁹ The two most coherent and systematic theoretical studies, which carry forward the same discourse on macro-text even though they date from different periods, are Enrico Testa's *Il libro di poesia* (*The Poetry Book*) and Niccolò Scaffai's *Il poeta e il suo libro* (*The Poet and his Book*). Both draw on Corti's notion of macrotext while also trying to renew it.⁵⁰ Both authors show a will to get rid of too rigid structuralist and semiotic conceptions, and Scaffai in particular advances more flexible solutions. Scaffai's theory is inspired by Lotman's:⁵¹ he conceives of a textual organization that tolerates the presence of elements which may seem heterogeneous but are incorporated in a unified textual complex, since the merit of creativity is set above the necessity of a scrupulous adherence to a preconceived notion.⁵²

In 1984, Testa already denounced the excessive flattening of the concepts used in the previous decade, which had rested on models inferred from linguistics. For him, the textual macro-structure should not be reduced to a single, linear macro-proposition: it is rather a constellation of elements related to one another by means of complex connections.⁵³ The main difference between Testa and Scaffai is that the former focuses on a reader-oriented perspective (as Santagata did before him⁵⁴), whereas Scaffai considers the macrotextual structure as an authorial project. For Testa, a coherent macro-textual structure does not exist *a priori* as a psychological construct of the author (as hypothesized, among others, by Van Dijk), but is the result of the reader's internalisation of countless literary examples.⁵⁵ Scaffai, on the contrary, asserts the crucial role of the author in organizing a poetry collection, as opposed to the impersonality postulated by the structuralist approach.⁵⁶ According to Testa, a macrotext is a collection characterized by "a great deal of thematic redundancy and a stable structural balance"⁵⁷ as well as by a series of literary devices

48. Silvia LONGHI, "Il tutto e le parti nel sistema di un canzoniere", in: *Strumenti critici*, 1979, 13, 39-40, 265-300; Cesare SEGRE, "I sonetti dell'aura", in: Emilio BIGI, Cesare SEGRE *et al.*, *Lectura Petrarce III*, Firenze, Olschki, 1984, 57-78.

49. Lisa BISOGNO, *Enigma e regola. La testualità nella poesia del Novecento*, Verona, Anterem, 2000; Luca STEFANELLI, *Attraverso la Beltà di Andrea Zanzotto. Macrotesto, intertestualità, ragioni genetiche*, Pisa, ETS, 2011. See also Ronald DE ROOY, *Il narrativo nella poesia moderna. Proposte tematiche ed esercizi di lettura*, Firenze, Cesati, 1997, and Paolo NIZZOLA, *Testo e macrotesto nelle Dionisiache di Nonno di Panopoli*, Reggio Calabria, Leonida, 2012.

50. Enrico TESTA, *Il libro di poesia*, Genova, Il Melangolo, 1983. On the same issue, see also Testa's essay: "L'esigenza del libro", in: Marco A. BAZZOCCHI and Fausto CURI (eds.), *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, Bologna, Pendragon, 2003, 97-119; Niccolò SCAFFAI, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005.

51. Juriij. M. LOTMAN, *La struttura del testo poetico* (1970), edited by Eridano BAZZARELLI, Milano, Mursia, 1972.

52. Niccolò SCAFFAI, *Il poeta e il suo libro*, 23.

53. Enrico TESTA, *Il libro di poesia*, 19.

54. "Intendo condurre la mia analisi secondo l'ottica del lettore, e non tocco perciò problemi propri dell'altro versante (uno dei quali potrebbe essere l'accertamento del grado di consapevolezza e dei limiti delle intenzioni dell'autore)."; "My analysis will be conducted from the perspective of the reader, hence it will not deal with the issues concerning the writer (one of them might be the definition of the degree of self-awareness and of the limits of the author's intentions)." (Marco SANTAGATA, "Connessioni intertestuali", 81).

55. Enrico TESTA, *Il libro di poesia*, 18-19.

56. Niccolò SCAFFAI, *Il poeta e il suo libro*, 3-4.

57. Enrico TESTA, *Il libro di poesia*, 134.

that emphasise the recurrence of semantic isotopies. The thematic redundancy is fundamental in Testa's theory, which clearly chooses to consider only the content and not the linguistic devices by means of which such contents are expressed.⁵⁸ Scaffai prefers the analytical tools of rhetoric over those of semiotics and sees them as promising a renewed cognitive and metafigural approach to literary texts. He avails himself thereby of such classical rhetorical strategies as *inventio* and *dispositio*, which have been neglected by modern literary figurality in favour of *elocutio*.⁵⁹ On this basis, Scaffai theorizes a "rhetoric of textual organization based on four fundamental tropes, i.e., metaphor, metonymy, synecdoche, anthithesis/overturing, each being the pivotal point of four different structural projects".⁶⁰

Testa and Scaffai nevertheless share the belief that the global meaning of the macrotext is not merely the sum of the meanings of the single poems. As is the case for short stories, the linkage among the poems brings additional meaning without jeopardizing the meaning of the single texts. This belief is also shared by all the above-mentioned authors and by Maria Corti,⁶¹ even though her definition of macrotext does not really give equal value to the micro- and macro-textual structure, as it is more inclined to accentuate the importance of the latter. Testa and Scaffai do not seem to notice this contradiction. They focus on confuting Corti's second condition of existence of the macrotext (i.e., the discursive progression) for which the different parts must necessarily occupy a given position and not another. For Testa, within the macrotext, there may be an addition of new semantic elements which, however, are not relevant for the discursive progression.⁶² Scaffai invites the reader to perform a paradigmatic reading of the collection, instead of a syntagmatic one; he takes for granted the presence of certain weak parts inside the macrotext (such as ellipses and repetitions) which diminish the discursive progression,⁶³ no longer considered necessary as it had been within the structuralist approach.⁶⁴ As already mentioned above, however, Corti did not consider this condition that essential. It might have been more worthwhile for both authors to discuss the first condition, which implicitly differs from their personal notions of macrotext as a structure that gives unity to heterogeneous elements.

Ever since Corti's essay was published, and despite her strict definition, the term 'macrotext' has been used, often naively, to define any collection with the smallest trace of internal organization and generally with no significant additions to Corti's original notion. In 1980, Marcello Pagnini used the term to define an author's entire *oeuvre* or "appropriate groupings within the entire body of work" of an author.⁶⁵ In this way, he completely neglects the relationship between the parts and the whole within a single collection, which is the core of the present analysis. Pier Vincenzo Mengaldo deals with this issue more adequately in the chapter "through

58. *Ibid.*, 18.

59. Niccolò SCAFFAI, *Il poeta e il suo libro*, 28, 33.

60. *Ibid.*, 32.

61. Corti did not mention this in her first essay on macrotexts, but in the short note "macrotesto" in *Principi della comunicazione letteraria*, 145-146.

62. Enrico TESTA, *Il libro di poesia*, 116-117.

63. Niccolò SCAFFAI, *Il poeta e il suo libro*, 16-17.

64. *Ibid.*, 100.

65. Marcello PAGNINI, *Pragmatica della letteratura*, Palermo, Sellerio, 1980, 74. Pagnini takes as a reference T.S. Eliot's notion of deep structures, as it is illustrated in Serpieri's study: Alessandro SERPIERI, *T.S. Eliot: le strutture profonde*, Bologna, Il Mulino, 1973.

the macrotext” of his study on stylistic criticism. He analyses lyrical poetry, narrative poetry and modern narrative. With the emphasis on detail characteristic of his approach, Mengaldo focuses on the linguistic elements (such as repetitions and anadiplosis) which allow the interlinking between textual components. He highlights the correspondence between the beginning and the end of the works, but does not explicitly mention short story collections. In all, his development of macrotext does not significantly rework Corti’s conceptualisation.⁶⁶

In 1998, Giovanni Cappello addressed the issue in *La dimensione macrotestuale*, an extensive volume which, at least quantitatively, represents the most significant Italian contribution on macrotext and the most systematic and thorough extension of Corti’s notion.⁶⁷ The author analyses poetry collections as well as collections of short stories in order to propose a definition of macrotext which is not free from contradictions, as the author himself admits. Cappello classifies the parts of a text (poems or short stories) according to their topological or semantic autonomy with respect to the whole. If a part is topologically autonomous, it is not intelligible when separated from the whole. It could not, for instance, be included in an anthology without a caption or an introduction. Whereas, if a part is semantically autonomous, it can be singled out and read without any references to the collection. So, according to this categorization, a chapter in a novel would be topologically autonomous, while a short story within an anthology would be semantically autonomous.⁶⁸ As a consequence, the short story (or the poem) which was, at first, semantically autonomous, becomes only topologically autonomous when inserted into a macrotext by means of an appropriate interlinking, whereby the order of the texts is no longer a matter of mere contiguity but of continuity,⁶⁹ and cannot be anthologized without reference to the collection it is taken from.⁷⁰ Hence, for Cappello, the macrotext is basically a co-text (not to be mistaken with the less stringent notion of context) in which, to use a metaphor borrowed from linguistics, single texts should be regarded as lexemes in a sentence.⁷¹ In a macrotext, the textual unity is ensured by an appropriate *dispositio* which produces additional meaning by virtue of a ‘para-syntagmatic’ relation among the inner components.⁷² Accordingly, Cappello proposes two complementary definitions of macrotext, the first focusing on textual order and the second on the semantic level:

1) it is a collection of autonomous texts (not necessarily of the same type) that fall under one title and share a semantic unity that allows them to coalesce into textual union, so that they can be analyzed with the same criteria as a single text (or co-text).

2) it indicates the co-existence in the same book and under the same title of different texts, whose autonomy, which is exclusively topological, allows the definition of co-text to describe the interlinking of the parts.⁷³

66. Pier Vincenzo MENGALDO, *Prima lezione di stilistica*, Roma-Bari, Laterza, 2001, 69-77.

67. Giovanni CAPPELLO, *La dimensione macrotestuale*, Ravenna, Longo, 1998.

68. *Ibid.*, 15-20.

69. *Ibid.*, 16.

70. *Ibid.*, 17-18.

71. *Ibid.*, 45.

72. *Ibid.*, 43.

73. *Ibid.*, 17.

A few stylistic or thematic features shared by the single parts are not enough to make a macrotext: there must also be a coalescing thread running throughout the text, at least on one level, this being phonetic, syntactic, rhetorical or semantic.⁷⁴

As such, Cappello offers a quite rigorous, stringent definition of macrotext, one which can be compared to Corti's in terms of systematicity of its theoretical development. Cappello, though, relativizes his categories by adding that there are texts that do not entirely meet the conditions he set, but nevertheless show a tendency toward unity by virtue of some macrotextual segments which, though not involving the whole text, influence its perception as a macrotext, however imperfect.⁷⁵ He called these texts "weak macrotexts",⁷⁶ to differentiate them from proper macrotexts and other forms whose characteristics are merely reminiscent of a macrotext.⁷⁷ Cappello draws examples from the great Italian literary classics: Dante's *Vita nova*, for instance, is a strong macrotext, since although the original poems might have been semantically autonomous, they become topologically autonomous on account of the poetry-and-prose form in which they are embedded. Boccaccio's *Decameron* and Petrarca's *Canzoniere*, instead, are weak macrotexts, because the order of the various components (tied together by dialectical relations) is not rigid (i.e., textual unity is paradigmatic, not para-syntagmatic as in strong macrotexts) and the single texts can easily be anthologized separately.⁷⁸ In these texts, in other words, there is a global project, but it does not concretise into a macrotext. Cappello himself, however, was the first to admit that his conceptualization may have been too limited to allow for concrete application. At the end of his study, he notes: "My doubt is this: was the notion defined with such rigour that it has become too strict to have a real applicability, since it could engender an (almost) empty class of texts?"⁷⁹ Moreover, by arguing that weak macrotexts are far more numerous than strong macrotexts,⁸⁰ Cappello implicitly acknowledges the usefulness of this category when dealing with concrete cases, even though this diminishes the applicability of his own original notion and almost betrays his theoretical principles. So, Cappello proves to be theoretically rigid and, at the same time, pragmatically flexible in resorting to common sense when he admits that between a simple collection and a macrotext there is a wide variety of equally interesting hybrid forms.

Actually, one could argue that hazy definitions are the price to pay in return for a certain degree of pragmatic flexibility in dealing with the notion of macrotext. Moreover, this flexibility seems necessary when trying to keep pace with the contemporary hybrid forms of narration. Over the last decade, in fact, Italian narrative writing has been freed from the constraining tradition which sees the novel as the privileged genre of the publishing industry, and has opened to narrative genres that are not yet standardized by centuries-old traditions, such as non-fiction (a notable example is the editorial success of *Gomorra* by Roberto Saviano), autofiction and landscape writing. In the recent anthology *Narratori degli Anni Zero* (Narrators in

74. *Ibid.*, 22.

75. *Ibid.*, 59.

76. *Ibid.*, 180.

77. *Ibid.*, 179.

78. *Ibid.*, 180.

79. *Ibid.*, 226.

80. *Ibid.*, 227.

2000), edited by Andrea Cortellessa, there are numerous examples of such a “fluid and polymorphic”⁸¹ kind of writing, which bypasses both the novel and the short story collection. Approaching this prolific mixture of genres with a flexible notion of macrotext could help bring to light new and peculiar categories of internal parts-whole relationships.

In conclusion, with regard to the relationship between macrotext and short story collection per se, it should be borne in mind that in Italian literary criticism, studies on the modern short story genre, as opposed to the medieval literary genre of the *novella*, are few. Moreover, existing studies (with the notable exception of Maria Corti) do not investigate the interlinking of short stories within a collection,⁸² presumably because the Italian notion of short story is still generally bound to Edgar Allan Poe’s theorization of it as a stand-alone, formally homogeneous text, designed to be read at one sitting.⁸³ The focus on the shortness (*brevitas*) of the single text as a complete and autonomous entity apparently seems to clash with the idea that it could be included in a wider frame such as the macrotext.

The challenge for contemporary Italian literary critics is therefore to conceive of a dialectical relation between the short story (and, why not, the *novella*) as a stand-alone entity, and the macrotext, as a frame that does not jeopardize the intelligibility of each text but supplies an additional level of meaning, by comprising each text within a progressive and coherent pattern. This principle is at the basis of American theorization on short stories cycles or sequences. Robert M. Luscher, for instance, argues that: “while each short story probes a select and seemingly isolated episode in some depth from a particular standpoint, it may still be part of some larger conceptual whole, one indication of a wider truth or thematic current that a single short story cannot chart completely”.⁸⁴ Thus, the individual stories do not lose their distinctiveness, which allows for the combination of two reading pleasures: the appreciation of the patterned closure of individual stories and the discovery of larger unifying strategies that transcend the apparent gaps between stories.⁸⁵ This kind of approach may help Italian theories to free themselves from the trammels of too rigid structuralist conceptions.

Alessandro VITI

Università degli Studi di Siena
alessandro_viti@yahoo.it

81. Andrea CORTELLESA (ed.), *Narratori degli Anni Zero*, Roma, Ponte Sisto, 2012, 37.

82. A special issue of the review *Moderna* (2010, 12, 2) concerning the history and typologies of the short story genre in Italy in the 20th century was recently edited by Sergio Zatti and Arrigo Stara.

83. See Edgar A. POE, “Tale Writing – Nathaniel Hawthorne” (1847), in: Edgar A. POE, *Essays and Reviews*, edited by Gary R. Thompson, New York, Library of America, 1984, 577-88.

84. Robert M. LUSCHER, “The Short Story Sequence: An Open Book”, in: Susan LOHAFFER & Jo Ellen CLAREY (eds.), *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge, Louisiana State UP, 1989, 152.

85. *Ibid.*, 149-150.



Giovanni PALMIERI

Le roman brisé de la patrie.

Le Château d'Udine de Carlo Emilio Gadda :
un véritable hypermacrotexte

Résumé

Le deuxième recueil de récits de Carlo Emilio Gadda, *Le Château d'Udine* (1934, puis 1955), a été construit conformément à une logique non tant macrotextuelle qu'hypermacrotextuelle. Mon analyse du recueil se concentre dans un premier temps sur l'invention d'un commentateur fictif et les notes en bas de page figurant dans ces textes initialement publiés en revue sans aucune note (l'invention de notes apparaissant comme la procédure la plus importante qui façonne l'unité textuelle du livre, en le modifiant de l'intérieur) ; elle analyse ensuite le système de titres et de sous-titres présents dans *Le Château d'Udine* en montrant qu'elle constitue une seconde procédure formelle qui garantit l'unité, la cohésion thématique et la tension du livre) ; enfin, elle envisage les liens macrotextuels à l'intérieur d'ensemble textuels plus vastes.

Abstract

The organization of Carlo Emilio Gadda's second collection of stories Gadda, *The Castle of Udine* (*Il castello di Udine*, 1934 and 1955), was based on a logic that is not so much of a macrotextual as of a hypermacrotextual nature. My analysis of the short story collection focuses in particular on (1) the invention of a fictional commentator and his footnotes, which were added to stories previously published without notes in magazines without notes, and the effect of unity these engender, (2) the system of titles and sub-titles in *The Castle of Udine* as another formal device that ensures unity, thematic cohesion and inner tension in the book, and (3) the search for macrotextual connections in larger textual wholes.

Pour citer cet article :

Giovanni PALMIERI, « Le roman brisé de la patrie. *Le Château d'Udine* de Carlo Emilio Gadda : un véritable hypermacrotexte », dans *Interférences littéraires/Literaire interferenties*, n° 12, « Cycles, Recueils, Macrotexts: The Short Story Collection in Theory and Practice », s. dir. Elke D'HOKER & Bart VAN DEN BOSSCHE, février 2014, pp. 121-131.



Interférences littéraires Literaire interferenties

Multilingual e-Journal for Literary Studies

COMITÉ DE DIRECTION – DIRECTIECOMITÉ

David MARTENS (KU Leuven & UCL) – Rédacteur en chef - Hoofredacteur

Matthieu SERGIER (UCL & Facultés Universitaires Saint-Louis), Laurence VAN NUIJS (FWO – KU Leuven), Guillaume Willem (KU Leuven – Redactiesecretaris)

Elke D'HOKER (KU Leuven)

Lieven D'HULST (KU Leuven – Kortrijk)

Hubert ROLAND (FNRS – UCL)

Myriam WATTHEE-DELMOTTE (FNRS – UCL)

CONSEIL DE RÉDACTION – REDACTIERAAD

Geneviève FABRY (UCL)

Anke GILLEIR (KU Leuven)

Gian Paolo GIUDICETTI (UCL)

Agnès GUIDERDONI (FNRS – UCL)

Ben DE BRUYN (FWO – KU Leuven)

Ortwin DE GRAEF (KU Leuven)

Jan HERMAN (KU Leuven)

Marie HOLDSWORTH (UCL)

Guido LATRÉ (UCL)

Nadia LIE (KU Leuven)

Michel LISSE (FNRS – UCL)

Anneleen MASSCHELEIN (KU Leuven)

Christophe MEURÉE (FNRS – UCL)

Reine MEYLAERTS (KU Leuven)

Stéphanie VANASTEN (FNRS – UCL)

Bart VAN DEN BOSCHE (KU Leuven)

Marc VAN VAECK (KU Leuven)

Pieter VERSTRAETEN (KU Leuven)

COMITÉ SCIENTIFIQUE – WETENSCHAPPELIJK COMITÉ

Olivier AMMOUR-MAYEUR (Université Sorbonne Nouvelle – Paris III & Université Toulouse II – Le Mirail)

Ingo BERENSMAYER (Universität Giessen)

Lars BERNAERTS (Universiteit Gent & Vrije Universiteit Brussel)

Faith BINCKES (Worcester College – Oxford)

Philiep BOSSIER (Rijksuniversiteit Groningen)

Franca BRUERA (Università di Torino)

Álvaro CEBALLOS VIRO (Université de Liège)

Christian CHELEBOURG (Université de Lorraine – Nancy II)

Edoardo COSTADURA (Friedrich Schiller Universität Jena)

Nicola CREIGHTON (Queen's University Belfast)

William M. DECKER (Oklahoma State University)

Dirk DELABASTITA (Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix – Namur)

Michel DELVILLE (Université de Liège)

César DOMINGUEZ (Universidad de Santiago de Compostella & King's College)

Gillis DORLEIJN (Rijksuniversiteit Groningen)

Ute HEIDMANN (Université de Lausanne)

Klaus H. KIEFER (Ludwig Maximilians Universität München)

Michael KOLHAUER (Université de Savoie)

Isabelle KRZYWKOWSKI (Université Stendhal-Grenoble III)

Sofiane LAGHOUATI (Musée Royal de Mariemont)

François LECERCLE (Université Paris Sorbonne – Paris IV)

Ilse LOGIE (Universiteit Gent)

Marc MAUFORT (Université Libre de Bruxelles)

Isabelle MEURET (Université Libre de Bruxelles)

Christina MORIN (Queen's University Belfast)

Miguel NORBARTUBARRI (Universiteit Antwerpen)

Olivier Odaert (Université de Limoges)

Andréa OBERHUBER (Université de Montréal)

Jan OOSTERHOLT (Carl von Ossietzky Universität Oldenburg)

Maité SNAUWAERT (University of Alberta – Edmonton)

Interférences littéraires / Literaire interferenties

KU Leuven – Faculteit Letteren
Blijde-Inkomststraat 21 – Bus 3331
B 3000 Leuven (Belgium)

Contact : matthieu.sergier@uclouvain.be & laurence.vannuijs@arts.kuleuven.be

LE ROMAN BRISÉ DE LA PATRIE

Le Château d'Udine de Carlo Emilio Gadda :

un véritable hypermacrotexte

Il suffit de se pencher sur la table des matières du deuxième livre de Gadda, *Le Château d'Udine* (1934)¹, pour constater que cet ouvrage semble plus structuré que *La Madone des philosophes*, le premier recueil de l'écrivain, publié en 1931². Pré-cédé d'une sorte de préface (« Je tends à ma fin »), ce recueil est articulé en trois parties et les dix-huit textes qui le composent, à l'exception de « La fiancée d'Elio », sont tous accompagnés de nombreuses notes de bas de page écrites par le fictif et dantesque Pheüs Averroys. Avant son texte introductif, l'auteur écrit non seulement un « Avertissement au lecteur »³, dans lequel il explique son commentaire, mais aussi une « Liste des abréviations employées au gré des notes ». Comme *La Madone des philosophes*, *Le Château d'Udine* est un recueil qui rassemble des textes, initialement publiés des journaux, sans commentaires, entre 1931 et 1933.

1. LE TITRE ET L'HISTOIRE

Le titre de l'ensemble, même s'il peut à première vue paraître incohérent au lecteur par rapport aux récits, est le premier élément de cohésion qui fait de ce livre un macrotexte. Le commentateur en expliquera en effet le pouvoir symbolique par ces mots : « Il titolo è suscettivo di interpretazione simbolistica. Il castello di Udine, il sischiél a Udin, è la momentanea imagine-sintesi di tutta la patria, quasi un amuleto dello spirito »⁴. Certes, mais pourquoi donc ce château devient-il aux yeux de l'auteur le symbole de la patrie ? Gadda lui-même écrit que, depuis le château, on voyait les montagnes sur lesquelles les soldats italiens allaient combattre pour la patrie. En outre, il cite le premier vers de la *villotta* populaire « O ce biel, o ce biel sischiél in Udin », chantée par de jeunes chasseurs alpins comme un choral de jeunesse. Mais, comme on le verra bien dans ce qui suit, ces éléments ne suffisent pas à expliquer la fonction symbolique dévolue à ce lieu par l'écrivain.

Le premier château médiéval, qui remonte à la fin du XIII^e siècle, était le siège de l'État des Patriarches du Frioul, c'est-à-dire de l'ancienne autorité politico-reli-

1. Nous citons en italien *Il Castello di Udine* de Carlo Emilio GADDA, *Romanzi e racconti*, vol. I, édition de Raffaella RODONDI, Milano, Garzanti, 1988, pp. 109-281. Cette édition suit le texte de la nouvelle édition Einaudi de 1955.

2. Aux Editions de Solaria (Florence).

3. Sans titre dans l'édition Einaudi de 1955.

4. Carlo Emilio GADDA, *op. cit.*, p. 155. « Le titre est susceptible d'une interprétation symbolique. Le château d'Udine, ce castel (= *sischiél*) à Udine, est l'image synthèse momentanée de toute la patrie, presque une amulette de l'esprit » (Carlo Emilio GADDA, *Le château d'Udine*, traduit de l'italien par Giovanni CLERICO, Paris, Grasset, 1982, p. 60).

gieuse qui, en vertu de l'investiture féodale, a gouverné la région au Moyen Âge. Ce château a également hébergé le premier Parlement de cet État (dit la « Patrie du Frioul »), qui était composé non seulement par la noblesse et le clergé mais aussi par les municipalités. Une de ses tâches principales était de décider de la paix ou de la guerre. De 1420 à 1797, le château a hébergé les lieutenants de la République de Venise, qui avait conquis le territoire. En 1445 le pape Eugène IV a reconnu officiellement le pouvoir de Venise sur le Frioul, en mettant fin à l'autorité temporelle des Patriarches. Reconstitué en 1517 après le tremblement de terre de 1511, le château hébergeait sur son toit l'observatoire du « guardiafogo », la garde civile qui avait pour mission de faire retentir le signal d'alarme en cas d'incendie.

Après la chute de Venise en 1797, les Autrichiens ont occupé le château. Dans la foulée de la paix de Presbourg (1805), la Vénétie fut cédée au Regno Italico et le château fut occupé par les Français, qui l'ont transformé en caserne et en prison civile. En 1815, à la fin du Regno Italico, le château reviendra aux Autrichiens et aura toujours un usage militaire. À la fin de la troisième guerre d'indépendance italienne et avec l'annexion du Frioul au royaume d'Italie en 1866, le château reviendra définitivement à l'Italie.

Pendant la première guerre mondiale, le château a hébergé la défense anti-aérienne italienne et, après la débâcle de Caporetto (1917), l'édifice, devenu désormais un symbole, est retombé entre les mains des Habsbourg, qui en feront le quartier militaire des Autrichiens. À la fin de la guerre, le château est revenu à l'Italie et, en 1921, au moment du choix du cercueil du Soldat inconnu, des dépouilles exhumées de soldats italiens ont été déposées dans l'église de Sainte Marie du Château avant d'arriver à la basilique d'Aquilée où fut choisi le cercueil pour l'Autel de la Patrie à Rome. Enfin, le 20 septembre 1922, Mussolini a exposé au Château le programme du fascisme qu'il voulait réaliser après la marche sur Rome. Ces quelques jalons relatifs à l'histoire du château permettant de comprendre les raisons qui ont poussé Gadda à en faire un symbole, thaumaturgique, de la patrie toute entière.

2. ÉLÉMENTS DE COHÉSION DANS LA MACROSTRUCTURE

Au niveau général, le titre annonce le contenu du livre, à savoir une série de tableaux narratifs et d'épisodes emblématiques de l'Italie de 1915 à 1933. Le pré-supposé de l'histoire du château d'Udine, que le lecteur n'est pas tenu de connaître, constitue à ses yeux un *blank* (pour employer la terminologie d'Iser)⁵, ce qui complique et en même temps stimule le processus interprétatif du texte. Le titre, qui apparaît sur la couverture, le frontispice et dans la table des matières, figure également en italique et en petites capitales au centre de la page dans l'« Avertissement au lecteur » écrit par le commentateur. On retrouve ensuite le syntagme *Château d'Udine* en tant que titre de la première partie du texte, et encore une fois à la fin du volume, dans la formule médiévale « EXPLICIT "IL CASTELLO DI UDINE" ». Cette redondance lexicale renforce au niveau paratextuel la structure générale de l'ouvrage. Ce titre, véritable « hyper-signe », révèle un sens qui va au-delà de la somme des significations de chaque texte et de toutes les parties dont le volume est composé. La patrie,

5. Wolfgang ISER, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1978. Par ce terme (en anglais dans le texte allemand), Iser désigne les grandes ellipses d'un texte narratif ou, plus précisément, ses présupposés.

c'est-à-dire l'Italie, symbolisée par l'omniprésent château d'Udine, renferme toute la matière narrative du livre.

L'invention d'un commentateur fictif (qui est un cas unique dans la littérature de Gadda)⁶, dans la mesure où il commente presque tous les textes du recueil, est certainement l'élément le plus déterminant assurant la cohésion macrotextuelle de l'ensemble. Dans la page où le commentateur « infidèle » d'Aristote explique son travail, c'est-à-dire dans sa préface, on peut lire aussi qu'il s'agit d'un « Duro lavoro. E per il folto de' pruni, in che detta fabbrica è stata levata, e per la esiguità de' segni, onde ho a contenere il comento »⁷. Nous lisons en outre que son travail, ou bien sa « traduction », devrait rendre moins obscur « il convoluto Eraclito di Via San Simpliciano »⁸, ce qui fournit une information critique implicite sur le texte global, que l'on pourrait paraphraser ainsi : « faites attention, ô lecteurs, parce que l'auteur, dans un style alambiqué et hermétique, a condensé sa propre écriture dans des terrains linguistiques malaisés ». Difficile de mieux laisser entendre au lecteur la nécessité d'un commentaire...

Outre le titre, cet autocommentaire de Gadda constitue un deuxième élément de cohésion macrostructurelle du recueil. Il consiste en un réseau de notes engendrant un dédoublement de l'auteur. Ces éléments constituent un contre-chant intérieur à tous ses textes (à l'exception de la nouvelle « La fiancée d'Elio ») et revêtent une série complexe de fonctions narratives impossible à résumer dans le cadre de cette contribution⁹.

Examinons de plus près l'organisation globale du recueil. Sans parler pour le moment de la fonction générale du texte introductif (« Je tends à ma fin »)¹⁰, la première partie, comme tout le volume, a pour titre « Le Château d'Udine ». Ce n'est donc pas un écrit qui donne le titre au recueil (comme c'est souvent le cas et comme cela arrive dans *La Madone des philosophes*), mais bien une partie du livre. Composée de cinq textes – « Éloge de quelques vaillants hommes », « Impossibilité d'un journal de guerre », « Du château d'Udine vers les monts », « Compagnons de captivité » et « Image d'un lieutenant »¹¹ – cette première partie réunit des écrits sur la première guerre mondiale à l'exception de l'« Éloge de quelques vaillants hommes », qui a une fonction introductive de la section, et ne pourrait donc être placé ailleurs. S'inspirant en effet du modèle pétrarquiste du *De viris illustribus*, Gadda, dans un monologue assez tendu, trace ici de brefs portraits de Gaio Flaminio, de Scipion l'Africain, de César, de Lucio Emilio Paolo, mais aussi de Mac Mahon et d'autres figures. Tous ces personnages historiques ont en commun d'avoir été de grands ou de très grands

6. Dans le roman inachevé *Un fulmine sul 220* (établi par Dante Isella et publié chez Garzanti à Milan en 2000), Gadda avait prévu un commentateur fictif du texte, le professeur Severino Diligenti.

7. Carlo Emilio GADDA, *Il castello di Udine*, op. cit., p. 115. « Tâche ardue. Tant sont touffues les ronces parmi lesquelles a été bâtie ladite construction, et restreint le nombre des signes où force m'est de contenir mon commentaire » (Id., *Le Château d'Udine*, op. cit., p. 9).

8. Carlo Emilio GADDA, *Il castello di Udine*, op. cit., p. 115. « l'Héraclite contourné de la rue Saint-Simplicien » (Id., *Le Château d'Udine*, op. cit., p. 9).

9. Sur ces questions, voir Manuela BERTONE, *Il romanzo come sistema. Molteplicità e differenza in C. E. Gadda*, Roma, Editori Riuniti, 1993. Nous ne pouvons pas non plus décrire le processus de variantes qui accompagne les textes du *Château d'Udine*, ainsi que ses notes, depuis les manuscrits et leur première publication dans des journaux jusqu'au volume de 1934 et à la nouvelle édition de 1955.

10. *Editio princeps*: in *Solaria*, n° 12, 1931, pp. 46-49.

11. Tous ces écrits furent publiés en première édition sur le quotidien *L'Ambrosiano*, respectivement les 27 novembre 1931, 7 décembre 1931, 18 décembre 1931, 15 janvier 1931 et 12 février 1932.

condottières, bien différents de ceux (dont Gadda parlera peu après) qui, pendant la première guerre mondiale, ont mené les soldats italiens mal équipés vers la débâcle de Caporetto. Telle est la vraie fonction, à la fois introductive et contrastive, de ce texte, une fonction qu'il tient en vertu de son nouveau placement, et qu'il n'avait pas quand il fut publié séparément.

Les quatre écrits de guerre – où Gadda affronte l'expérience inexprimable contenue dans son *Journal de guerre et de captivité*, à l'époque encore inédit – suivent un ordre partiellement chronologique qui va de l'écrit partiellement métalittéraire intitulé « Impossibilité d'un journal de guerre », qui se réfère à Caporetto, au texte « Du château d'Udine vers les monts » qui raconte le départ de Gadda vers les premières lignes et le bombardement qui précéda la défaite. « Compagnons de captivité », comme l'indique déjà le titre, évoque la captivité en Allemagne, tandis qu'« Image d'un lieutenant », qui est précédent du point de vue chronologique, décrit la mort tragique du lieutenant Attilio Calvi. L'homogénéité thématique, l'ordre logique et la co-référence de plusieurs personnages qui reviennent dans des écrits différents font de cette première partie un petit macrotexte, dans la mesure où à l'intérieur de cette première partie du volume est largement présent le « recurrent development » qui selon Forrest Ingram caractérise le « short story cycle »¹².

Gadda en était tout à fait conscient, comme le montre une note finale aux écrits de guerre présente dans l'*editio princeps* de 1934 mais que l'auteur décida ensuite (ou fut contraint) de supprimer dans l'édition Einaudi de 1955. Lisons-la en soulignant qu'ici celui qui parle est évidemment le personnage de Pheüs Averroys :

I cinque cosiddetti “articoli di guerra” che qui vedete raccolti, ebbero vincoli di rigorosa unità infino dalla gestazione. Essi più tosto esprimono l'animo dell'Autore che non costituiscono una narrazione di fatti bellici. Il Ns. mi delega a dichiarare una cosa del tutto superflua : il diario non era nel suo intento, è invece una espressione-sintesi “del modo d'essere del suo sistema cerebro-spinale durante e dentro la guerra”. (L'Elogio è la guerra presentita dall'adolescente, ovvero sia la profezia della guerra. Tipico, in esso, il mezzo sentitamente liceale della profezia e cioè il terzetto Livio-Cesare-Orazio. Il Ns. non rinnega la sua grammatica).

La chiave dell'esposto cronologico, nel caso di questa figurazione evocativa, non serve: tutti e cinque gli “articoli” comportano questo fatto: d'attorno a un nucleo lirico (Udine) o etico (Elogio-Calvi) si aduna, si coagula una certa quantità di materia espressiva, come reminiscenza.¹³

Marquée par une symétrie calculée, la deuxième partie du livre, qui s'intitule « Croisière méditerranéenne », est également composée de cinq écrits. Elle se réfère, on

12. Forrest INGRAM, *Representative Short Story Cycle of the Twentieth Century*, The Hague, Mouton & Co., 1971. Sur la notion de macrotexte, voir Maria CORTI, *Principi della comunicazione letteraria*, Milan, Bompiani, 1976, pp. 145-147.

13. Carlo Emilio GADDA, *Il castello di Udine*, op. cit., p. 830. « Les cinq soi-disant « articles de guerre » que l'on voit ici réunis, eurent des liens de rigoureuse unité dès leur gestation. Ils expriment l'âme de l'auteur plus qu'ils ne constituent des récits de guerre. Notre auteur me délègue à déclarer une chose tout à fait superflue : il n'avait pas l'intention d'écrire un journal intime. Ses textes sont au contraire l'expression-synthèse « d'une façon de son système cérébro-spinal pendant la guerre. (L'éloge est la guerre pressentie par l'adolescent, c'est-à-dire la prophétie de la guerre. Significatif, dans ce sens, est le moyen proprement lycéen de la prophétie, c'est-à-dire le trio Livio-César-Horace. Notre auteur ne renie pas sa grammaire). La clef chronologique de ces écrits, dans le cas de cette figuration évocatrice, n'est pas nécessaire : les cinq articles comportent ce fait : autour d'un noyau lyrique (Udine) ou éthique (L'éloge, Calvi) se rassemble, se coagule une certaine quantité de matière expressive : une espèce de reminiscence » (c'est nous qui traduisons de l'italien).

le sait, à une croisière que Gadda fit réellement en juillet 1931 en partant de Gênes et en passant par Naples, Syracuse, Tripoli, Athènes, Rhodes, Corfou, Zara, Fiume, Brioni, Trieste et Venise. Les titres des textes (« La Tyrrhénienne en croisière », « Du Golfe à l'Etna », « Tripolitaine en autocar », « Sable de Tripoli » et « Accostage aux Radeaux »)¹⁴ signalent d'une façon intentionnellement imprécise l'ordre chronologique du voyage. Le dernier texte, cependant, comprend la description de la visite de Rhodes, Corfou, Zara, Fiume, Brioni, Trieste et l'arrivée à Venise. « Croisière méditerranéenne » se présente ainsi également comme un macrotexte assez compact à l'intérieur du volume.

La troisième partie du livre est articulée d'une façon plus complexe que les deux premières. Composée de six textes, elle se divise elle-même en deux sections, « Polémiques et paix » et « Polémiques et paix dans le train express ». La première section comprend trois textes, intitulés respectivement « De la musique milanaise », « La fiancée d'Elio » et « La fête du raisin à Marino », tandis que la deuxième réunit trois autres écrits : « L'ancienne église », « La grand-fontaine à Montorio » et « Sifflant au creux des vals »¹⁵.

Par rapport aux deux premières parties du livre, la troisième partie paraît moins unitaire et cohérente du point de vue thématique. Le récit « De la musique milanaise », qui ouvre la première section de cette troisième partie, est une invective contre la très mauvaise musique des joueurs ambulants de Milan, tandis que « La fiancée d'Elio » est une délicieuse nouvelle bourgeoise sur les ambivalences de l'amour. « La fête du raisin à Marino » est, enfin, la superbe description baroque d'une fête populaire à Marino. La deuxième section s'ouvre avec « L'ancienne église », une évocation historique romancée (mais à la manière de Gadda) de la vie du pape Innocent II (mort en 1143), et des luttes qui ont suivi l'élection de l'antipape Anaclet II. Son titre fait référence à l'église de Sainte Marie en Transtévère, qu'Innocent II a fait édifier. La section comprend ensuite deux textes très liés entre eux : « La grand-fontaine à Montorio » et « Sifflant au creux des vals », qui se réfèrent à un voyage en train que Gadda a fait dans la nuit de Noël 1932 de Rome à Milan¹⁶. Dans ces deux derniers textes, la ligne thématique dominante est la polémique littéraire entre des partisans des « calligraphes » et ceux des « contentutistes », tous écoutés silencieusement par un « monsieur taciturne », *alter ego* de l'auteur.

Détail intéressant : en 1933 ces trois textes avaient été publiés en première édition dans *L'Italia letteraria*, en trois épisodes, sous le titre global de « Polémiques et paix dans le train express »¹⁷. Ils n'avaient pas les titres que Gadda leur donnera ensuite dans la publication en volume, et ils étaient précédés par les trois premiers chiffres romains. Comme les dix-huit textes du *Château d'Udine*, ils étaient dénués de notes. La deuxième section de la troisième partie du livre gaddien constituait donc dès son origine un macrotexte tripartite, selon la volonté de l'auteur. Seul le texte « L'ancienne église » semble échapper à l'unité thématique de ce macrotexte mineur.

14. Tous publiés en première édition sur *L'Ambrosiano*, respectivement les 1 août 1931, 6 août 1931, 13 août 1931, 21 août 1931 et 24 août 1931.

15. Les deux premiers textes ont été publiés en première édition sur *L'Ambrosiano*, respectivement les 21 octobre 1931 et 24 avril 1932. Tous les autres ont été publiés sur *L'Italia letteraria*, respectivement les 16 octobre 1932, 13 août 1933, 20 août 1933 et 27 août 1933.

16. On peut supposer ce voyage seulement sur la base des deux textes finales de « Polémiques et paix dans le train express ».

17. Voir ci-dessus la note 15.

Analysons maintenant l'organisation des textes séparément. Les cinq écrits qui composent la *Croisière méditerranéenne* ont été publiés à part, comme correspondances de voyage, dans le quotidien milanais *L'Ambrosiano* en l'août 1931 à des dates très rapprochées entre elles. Il s'agit du noyau de textes le plus ancien¹⁸. À l'exception de « Musique milanaise » (parue le 21 octobre 1931), les textes publiés après la *Croisière méditerranéenne*, ainsi que la préface (« Je tends à mon fin »), sont des écrits de guerre, qui furent publiés dans les derniers mois de l'année 1931 ou dans les premiers mois de 1932. Les écrits de guerre constituent donc le deuxième noyau des textes. « La fiancée d'Elio » et « La fête du raisin à Marino » seront publiés respectivement le 29 avril et le 16 octobre 1932. Enfin, le noyau des textes le plus récent est le triptyque *Polémiques et paix dans le train express* publié à des dates très rapprochées en août 1933.

On peut déduire de ces éléments que l'organisation et le regroupement des textes imposés par Gadda a suivi un critère chronologique qui ne suit pas les dates de publication, mais celui de sa vie¹⁹. Cet ordre de succession ne représente pas seulement un élément de cohésion macrotextuelle, mais donne aussi à l'ensemble des textes une signification supplémentaire : une signification générale et latente de type autobiographique, qui manquera dans les recueils suivants de Gadda. Cette direction autobiographique est amplifiée par un autre élément de cohésion macrostructurale : à l'exception de « La fiancée d'Elio » et du diptyque final (« La grand-fontaine à Montorio » et « Sifflant au creux des vals »), tous les autres textes sont écrits à la première personne par un narrateur à la voix impérieusement subjective. L'« Éloge de quelques vaillants hommes » est formellement écrit à la troisième personne, mais une analyse microlinguistique pourrait facilement démontrer qu'il s'agit en fait d'un monologue. « La fiancée d'Elio » est une nouvelle bourgeoise, et l'auteur a donc voulu respecter le principe du narrateur extradiégétique. Dans le diptyque final, enfin, Gadda, qui n'avait aucune intention de se ranger parmi les calligraphes ou les contentutistes, a intentionnellement choisi un narrateur extérieur à l'action en se confinant, et pour cause, dans le rôle d'un monsieur taciturne. Même dans les quelques textes écrits à la troisième personne, le commentateur attribue dans ses notes les énoncés à « Notre auteur » ; ces textes sont donc également marqués de façon indirecte par la voix de Gadda.

La présence, dans presque tous les textes, d'un personnage-narrateur qui, en se dédoublant à travers la figure de l'omniprésent commentateur, n'est pas immédiatement identifiable à l'auteur, est un autre élément de cohésion macrostructurale. Ainsi, il est possible de retrouver dans les parties et les sections qui composent *Le Château d'Udine* des noyaux thématiques organiques et des polarités générales autour desquelles Gadda a réuni ses écrits. Si la première et la dernière partie du recueil concernent respectivement la guerre et la paix, la deuxième, c'est-à-dire *Croisière méditerranéenne*, représente une évasion lyrique, un apaisement de l'esprit troublé de l'écrivain dans cette sorte d'extra-territorialité que promet presque toujours un voyage par mer. Dans ce voyage lyrique et rêveur, l'opposition entre guerre et paix, même si elle reste toujours présente de manière implicite dans le souvenir historique des terres conquises ou perdues par l'Italie, est pour ainsi dire mise entre parenthèse, suspendue.

En outre, dans la troisième partie, le noyau thématique de la paix, d'une période historique de paix relative, est divisé en deux : avec la paix, il y a aussi

18. Voir ici la note 15.

19. Voir Manuela BERTONE, *op. cit.*, p. 58.

les « polémiques », c'est-à-dire les conflits ou les luttes qui appartiennent à la vie, même en temps de paix²⁰. Si la paix elle-même est conditionnée par des polémiques, des conflits ou des luttes, plus ou moins explicites ou plus ou moins féroces, on peut en déduire que la guerre, pour Gadda et dans son livre, est la polarité thématique et unificatrice clairement dominante. Du reste, on peut lire des allusions à la première guerre mondiale dans presque tous les textes du *Château d'Udine*.

En conclusion, dans ce livre sont visibles deux types d'organisation des textes : l'un, formel, qui se réfère à la succession non modifiable des écrits liée à la chronologie de la vie de l'écrivain, et l'autre, thématique, qui se réfère aux trois grands noyaux autour desquels Gadda a regroupé ses textes : la guerre, l'évasion dans le rêve, la paix. Au niveau macrothématique, en outre, le livre, qui s'ouvre par la critique des armes, se termine avec une symétrie raisonnée, par les armes de la critique, à savoir la représentation humoristique de la polémique littéraire entre les calligraphes et les « contenutistes », est-à-dire entre les partisans de la forme et les partisans du contenu dans la lecture du texte littéraire.

3. ÉLÉMENTS DE COHÉSION DANS LA MICROSTRUCTURE

L'*Enquête sur la critique* annoncée par la revue *Solaria* en décembre 1930 était – et Gadda, à qui la revue avait demandé une contribution, le sait bien – « un referendum [...] circa le tendenze “degli scrittori interrogati” »²¹). En effet, Elio Vittorini, dans le numéro de septembre-octobre 1931 de la revue florentine, lui répondra avec un article intitulé « Je tends au journal intime »²².

« Je tends à ma fin »²³, le texte de Gadda contenant sa réponse à une question qu'à notre avis il estimait stupide, ne pouvait ne pas être ironique, même si elle était tout à fait honnête. L'ambiguïté du mot « fin », signifiant à la fois « finalité » et « mort » (ambiguïté du reste signalée dans la note), est évidente. Moins évidente, et plus intéressante, est l'empreinte aristotélicienne. Dans le livre V de la *Métaphysique*, Aristote écrit :

le mot de Terme [fin] a deux significations et il exprime tout ensemble, et le point de départ et le point d'arrivée, le pourquoi ou le but final de la chose, sa substance, et ce qui la fait être essentiellement ce qu'elle est.²⁴

20. Dans la première note de « L'ancienne église », on peut lire en outre : « “L'idea e culto della Divinità” sembra affermare il Ns., “regge nella sua vita e nelle dure polemiche il popolo”. Le quali polemiche, si penserebbe, il Ns. ne riconosca di due classi : le necessarie, poi le eleganti. Della prima classe son prima e seconda la polemica mangiativa e la generativa o genetica. Delle eleganti, elegantissima è quella tra contenutisti e calligrafisti » (« “L'idea et le culte de la Divinité”, semble affirmer n.A., “soutient le peuple dans sa vie et dans ses âpres polémiques”. On est porté à penser que n.A. classe ces polémiques en deux catégories : d'abord celles qui sont nécessaires, ensuite celles qui sont élégantes. A la première catégorie appartiennent en premier la polémique nutritive et en second la polémique génératrice ou génétique. Parmi les pol. élégantes, élégantissime se trouve être la pol. entre “calligraphes” et “contenutistes”) (Carlo Emilio GADDA, *Il castello di Udine*, op. cit., pp. 274-75 et *Le Château d'Udine*, op. cit., p. 198).

21. Carlo Emilio GADDA, *Il castello di Udine*, op. cit., p. 122; « un référendum [...] portant sur les “tendances” des écrivains interrogés » (Carlo Emilio GADDA, *Le château d'Udine*, op. cit., p. 16).

22. In *Solaria*, n° 8-9, 1931, pp. 48-51.

23. Carlo Emilio GADDA, *Il castello di Udine*, op. cit., pp. 119-123; Carlo Emilio GADDA, *Le Château d'Udine*, op. cit., pp. 11-17.

24. ARISTOTE, *Métaphysique*, traduit du grec par Barthélemy SAINT-HILAIRE, Paris, Dumont, 1874, livre V, Ch. XVII, § 3.

La cause finale du mouvement vers lequel tend l'écriture de Gadda n'est dès lors pas seulement la mort, mais aussi ce qui en a déterminé le début. Ce que Gadda veut, c'est-à-dire son début et sa fin, le but vers lequel il tend artistiquement et humainement, est l'identification (encore une fois aristotélécienne) entre la puissance et l'acte ou, comme il le dit lui-même dans « Impossibilité d'un journal de guerre », « la compiuta immedesimazione del mio essere con la mia idea »²⁵. Ida de Michelis a écrit à juste titre que ce célèbre texte est « une déclaration de poétique [qui] est en même temps une preuve poétique et rhétorique [...] de la technique [gaddienne] de composition narrative du récit en une pure description et exposition »²⁶.

Au-delà de ces significations, il est important de signaler dans ce texte – auquel l'auteur a confié le soin d'introduire le recueil – quelques idées thématiques que le lecteur retrouvera par la suite en lisant le livre. « Je tends à ma fin » a été publié en décembre 1931, mais quelques-uns de ses thèmes étaient déjà présents dans des écrits publiés précédemment (c'est le cas de *Croisière méditerranéenne*), tandis qu'autres thèmes avaient été simplement prévus, avant d'être effectivement insérés dans les textes. Gadda dit, par exemple, que dans son œuvre « I soldati, se non aranno male ai piedi, faranno la guerra »²⁷, et annonce ainsi tous les écrits de guerre de la première partie. De façon analogue, il écrit que « Altri disegneranno e costruiranno fortezze, come il Sangallo, o messer Michele Sanmichele, o il Buonarroti »²⁸. Et en effet, pendant l'escalade à Zara, dont il est question dans *La Croisière méditerranéenne*, l'écrivain décrit la superbe Porte dite de Terre-Ferme de Sanmicheli²⁹.

Continuons. Je louerai – écrit encore Gadda – « il villano (e gli farò il verso) che recide il pampano all'uve »³⁰. Et dans ce cas, on se souviendra sûrement de « La fête du raisin à Marino ». Plus loin, dans son programme narratif, Gadda annonce à l'avance : « farò vedere su nave grandissimi commodori »³¹) comme ce sera effectivement le cas dans *La Croisière méditerranéenne* où, parmi les protagonistes, on trouve aussi le transatlantique « Conte Rosso ». Et plus loin encore : « con me saranno li animi piegati ad amare, sofferire e indurire »³²), écrit Gadda, ce qui nous ramène à *La Fiancée d'Elio*. Enfin on pourra lire : « se qualche mal odore torcerà lo stomaco a qualcheduno degli eroi, manderemo per sali ed aròmi »³³), allusion à la puanteur des pieds qui est un thème non marginal de « La grand-fontaine à Montorio ».

25. Carlo Emilio GADDA, *Il castello di Udine*, op. cit., p. 142. « l'identification totale de mon être avec mon idéal ». C'est nous qui traduisons de l'italien.

26. Ida DE MICHELIS, *Tra il «quid» e il «quod». Metamorfosi narrative di Carlo Emilio Gadda*, Pise, ETS, 2009, p. 74. C'est nous qui traduisons de l'italien.

27. Carlo Emilio GADDA, *Il castello di Udine*, op. cit., p. 120 ; « Les soldats feront la guerre, s'ils n'auront pas mal aux pieds » (Id., *Le Château d'Udine*, op. cit., p. 13).

28. Id., *Il castello di Udine*, op. cit., p. 121. « D'autres dessineront et dresseront des forteresses, comme Sangallo, ou messire Michel Sanmicheli, ou Buonarroti » (Id., *Le Château d'Udine*, op. cit., p. 13).

29. Id., *Il castello di Udine*, op. cit., p. 208 ; Id., *Le Château d'Udine*, op. cit., p. 143.

30. Id., *Il castello di Udine*, op. cit., p. 121. « le vilain (contrefaisant sa voix, je m'en ferai le chantre) qui épamprer la vigne » (Id., *Le Château d'Udine*, op. cit., p. 14).

31. Id., *Il castello di Udine*, op. cit., p. 121. « Je montrerai sur un vaisseau de très grands commodores » (Id., *Le Château d'Udine*, op. cit., p. 14).

32. Id., *Il castello di Udine*, op. cit., p. 121. « Il y aura avec moi les êtres qui se plient à aimer, pâtre et endurer » (Id., *Le Château d'Udine*, op. cit., p. 14).

33. Id., *Il castello di Udine*, op. cit., p. 121. « E si quelque mauvaise odeur doit soulever le cœur de l'un quelconque de nos héros, nous enverrons quérir des sels et des aromates » (Id., *Le Château d'Udine*, op. cit., pp. 14-15).

Outre ces éléments de cohésion microtextuelle présents dans le texte introductif sous forme d'anticipations, une série de co-références thématiques infratextuelles se dissémine dans le livre. Dans les textes de *Croisière méditerranéenne*, Gadda rappelle mélancoliquement le traité de Campoformio sur la base duquel Corfou mais, plus largement, toute la Vénétie, furent cédés aux Français. Ceci se réfère à l'histoire précédente du château d'Udine, lui-même cédé aux Français après 1798.

Dans « De la musique milanaise », en se référant à de bons musiciens ambulants rencontrés à Zara, Gadda, qui apparaît ici en tant que personnage-narrateur, écrit :

Come vidi fare a Zara d'Italia in una brevissima ora della breve notte [e la nota dice : « Rimpiange la brevità della sosta a Zara »], che una compagnia di giovini lungo il bastione del mare se ne veniva cantando secondo un modo loro bellissimo e veramente musicale³⁴.

Ici le lecteur ne peut que se souvenir de l'étape à Zara décrite dans un écrit précédent de *Croisière méditerranéenne*, à savoir « Accostage aux Radeaux », un texte qui ne parle pas explicitement de la rencontre avec les musiciens, mais dans lequel le narrateur déplore la brièveté de l'escale (« A Zara la mente si frantumò in un tentativo d'analisi, tanto breve fu l'ora di approdo alla terra »³⁵), ce qui constitue un élément précis de cohésion infratextuelle.

Continuons : dans « Tripolitaine en autocar », dans une attaque contre les intellectuels antimilitaristes qui n'avaient pas accepté l'entrée en guerre de l'Italie en 1915, et encore moins l'occupation coloniale de la Libye, Gadda écrit : « E Tripoli mi apparve il simbolo scarno e vivo d'una volontà che si libera dal grassume della troppa sapienza »³⁶. Ici, dans l'édition de 1934, se trouvait la note suivante, supprimée ensuite par l'auteur dans la nouvelle édition de 1955 :

« una volontà che si libera » : Insistente manifestazione d'una fobia del Ns. : la sicurtà di giudizio d'un "ceto" di limitata esperienza e di limitatissima anima [...] ricorda, con altro senso "... la millenaria malizia..." di Calvi.³⁷

« De Calvi », cependant, ne veut pas dire « du lieutenant Calvi » mais désigne ici l'écrit intitulé « Image d'un lieutenant », auquel Gadda renvoie ici en établissant un lien précis de cohésion infratextuelle. En effet, dans cet écrit de guerre, l'écrivain s'élevait contre les intellectuels pacifistes en leur souhaitant la mort en terre étrangère :

Il loro corpo, così florido di vecchia saggezza, avrebbe trovato [nella terra tedesca] il suo più degno impiego : un impieguccio tranquillo, degno della

34. ID., *Il castello di Udine*, op. cit., p. 222. « Ainsi que je vis faire à Zara d'Italie un trop bref instant d'une nuit trop brève [la note indique « Il regrette la brièveté de l'étape de Zara »], où une bande de jeunes gens s'en venaient, le long du front de mer, chantant à leur manière qui était belle et vraiment musicale » (ID., *Le Château d'Udine*, op. cit., p. 155).

35. ID., *Il castello di Udine*, op. cit., p. 207. « A Zara mon esprit s'émietta en une tentative d'analyse, si rapide fut le temps d'accostage à la terre » (ID., *Le Château d'Udine*, op. cit., p. 142).

36. ID., *Il castello di Udine*, op. cit., p. 192. « C'est ainsi que Tripoli m'apparut comme le symbole sobre et vivant d'une volonté qui se libère de l'embonpoint d'un excès de sagesse » (ID., *Le Château d'Udine*, op. cit., p. 116).

37. ID., *Il castello di Udine*, op. cit., pp. 830-831. « une volonté qui se libère » : « manifestation insistante d'une phobie de notre auteur : la morgue de jugement d'une "classe" d'expérience et d'âme limitées [...] rappelle, avec un autre sens "... la malice millénaire..." de Calvi » (*Ibidem*. C'est nous qui traduisons de l'italien).

civiltà millenaria dal cui utero illustre erano usciti. Le loro bocche grondavano di civiltà millenaria.³⁸

À cet endroit figure toutefois une note qui explique : « I neutralisti e poi gli stanchi della guerra e poi un po' tutti allegavano che una gente d'antico vivere non dovesse imbestialirsi nel sangue. Insomma dovevamo prenderle, tenercele, e ringraziarli ; in onore di Tibullo »³⁹. Évidemment les pacifistes, pour soutenir leurs idées, citaient la célèbre élégie antimilitariste de Tibulle⁴⁰. Ce qu'il faut observer ici, c'est plutôt le lien de cohésion microstructurelle que l'auteur établit non seulement entre des textes différents, mais aussi entre leurs notes respectives.

Dans « La grand-fontaine à Montorio », la voix narrative, en se référant à un certain Rusconi (un maître-maçon qui avait des rapports professionnels avec le personnage *alter ego* de l'auteur), dit « il signore taciturno aveva ragione di sospettare che, oltre al portato degli acquedotti, anche il referto della tradizione albana non fosse cosa del tutto aliena dal suo spirito »⁴¹. Monsieur Rusconi ne buvait donc pas seulement de l'eau, mais également beaucoup de vin des Châteaux, ce que Gadda considère comme l'apport de la tradition albaine. Et ici le lecteur du *Château d'Udine* se souvient du texte précédent, intitulé « La fête du raisin à Marino », qui est expressément consacré à la célébration du vin des Châteaux. Il s'agit d'un autre élément de cohésion infratextuelle.

*

* *

Le Château d'Udine, ce livre qui a donné à Gadda son identité d'écrivain, n'est pas un simple macrotexte mais en fait est un hypermacrotexte, dès lors que la première et la deuxième parties constituent deux macrotextes internes. Tout en ayant une valeur autonome, ceux-ci dépendent en effet étroitement de la macrostructure dans laquelle ils sont placés. Et même le diptyque de la troisième partie, c'est-à-dire « La grand-fontaine à Montorio » et « Sifflant au creux des vals », peut être considéré comme un petit macrotexte interne.

Le Château d'Udine apparaît ainsi comme une sorte de roman à tableaux qui, encadré dans la polarité qui oppose la guerre à la paix, nous offre un portrait de l'Italie entre 1915 et 1933. Le livre représente peut-être aussi, à côté de *La Mécanique* (1928-1929), le résultat des tentatives (restées vaines) de la part de Gadda d'écrire un roman. Il est possible que dans le projet du *Château d'Udine* ait agi aussi, en tant que modèle renversé, le souvenir du grand roman de Tolstoï. Si en effet, en termes

38. ID., *Il castello di Udine*, op. cit., p. 168. « Leur corps, si florissant d'une sagesse ancienne, allait trouver [dans la terre allemande] son emploi le plus digne : un petit emploi tranquille, bien digne de civilisation millénaire, matrice illustre d'où ils étaient issus. Leurs bouches gargouillaient d'une civilisation millénaire » (ID., *Le Château d'Udine*, op. cit., p. 78).

39. ID., *Il castello di Udine*, op. cit., p. 176. « Les neutralistes et puis les gens las de la guerre, et puis un peu tout le monde, alléguaient qu'un peuple d'une culture si ancienne n'avait pas à s'abêtir dans le sang. En somme, nous n'avions qu'à déguster les gnons, à les digérer, et puis à dire merci. En l'honneur de Tibulle » (ID., *Le Château d'Udine*, op. cit., p. 90).

40. *Elegiae*, I, 10.

41. Carlo Emilio GADDA, *Il castello di Udine*, op. cit., p. 262. « le monsieur taciturne avait raison de suspecter que son esprit, déjà ouvert au débit des aqueducs, ne restait pas totalement fermé au remplissage de la tradition albaine » (ID., *Le Château d'Udine*, op. cit., p. 214).

hégéliens, la paix est la *thèse* de la vie humaine et la *guerre* en est l'*antithèse*, le conflit (la « polémique ») en sera la *synthèse* permanente.

La fragmentation de ce roman sur la patrie impose de toute façon une réflexion sur le sens supplémentaire que le recueil possède en tant qu'hypermacro-texte. Le fait que dans l'assemblage de ses textes Gadda ait suivi la chronologie de sa vie et le fait que presque partout dans le livre Gadda est présent lui-même comme personnage-narrateur, toujours en voyage, témoin et juge des événements dont il parle, amène à penser que la véritable orientation générale du livre est l'écriture autobiographique. Il s'agit néanmoins d'une autobiographie très originale qui, suivant le modèle de Pétrarque, se configure comme un dialogue secret de l'écrivain avec sa propre âme. Le correctif sublime et polyphonique de cette tendance autobiographique et lyrique est le dédoublement de la voix du narrateur avec la voix, souvent polémique, du commentateur. Mais même cet élément est un expédient dialogique issu de Pétrarque.

Cette tendance complexe à l'autobiographie dans *Le Château d'Udine* a en outre une valeur de catharsis morale révélée par Gadda lui-même dans un passage (tiré de *l'editio princeps*, mais supprimé dans l'édition de 1955) dans lequel l'auteur poursuivait la note où était expliquée la signification symbolique du titre « Du château d'Udine vers les monts » : « La "performance" è verace memoria e documento di "morale elevato" con cui egli tenta il riscatto »⁴². Cette valeur de rachat et de catharsis morale était ensuite renforcée par une épigraphe d'Horace (ensuite supprimée) par laquelle le livre se terminait : « Absint inani funere neniae / Luctusque turpes querimoniae »⁴³. Invitation, peut-être, à une lecture du livre dépourvue des fausses lamentations de la part des critiques sur la douleur de la mort. Appel à lire le livre dans la perspective d'un rachat de l'auteur ou, mieux encore, de la patrie, le roman brisé de Gadda ayant cherché intensément de cicatriser les blessures que l'Histoire a infligées à l'Italie.

Giovanni PALMIERI

Université de Provence
gvnnpalmieri@gmail.com

42. ID., *Il castello di Udine*, Firenze, Ed. Solaria, 1934, p. 61. « La "performance" est véritable mémoire et document de "moral élevé" par lequel il essaie le rachat » (*Ibidem*. C'est nous qui traduisons de l'italien).

43. HORACE, *Odi* II, 20, 21-22 (« À mes obsèques soient absents les nénies vaines / les pleurs et les cérémonies laides »). C'est nous qui traduisons.



Laura NIEDDU

Sardonica, A fogu aintru et Millant'anni

Une approche générative et évolutive des recueils de Giulio Angioni

Résumé

Giulio Angioni écrit toujours un récit ayant en tête l'idée d'un roman. Presque toutes les histoires composant les trois ouvrages mis en examen dans cette étude (*A fogu aintru*, de 1978, *Sardonica*, de 1983, et *Millant'anni*, de 2002) représentent soit le noyau d'un roman, que l'écrivain élaborera par la suite, soit une anecdote visant, dans une narration plus complexe, à montrer une certaine morale ou un aspect particulier d'un personnage. Il est donc intéressant de voir de quelle façon et dans quelle mesure chaque récit anticipe une œuvre dite « majeure ». À travers ce type d'analyse, il est aussi possible de mettre en lumière le penchant de Giulio Angioni pour la forme de la narration brève et son évolution dans la conception de la structure de ses recueils, dans la mesure où dans la composition des « macrotextes » nous pouvons retrouver parfois un thème ou un sentiment commun, parfois un véritable cadre, dans lequel les narrations s'insèrent.

Abstract

Giulio Angioni always writes short stories with the idea for a novel in mind. Almost all the stories collected in the three volumes analysed in this article (*A Fogu aintru*, 1978; *Sardonica*, 1983; and *Millant'anni*, 2002) represent either the core idea of a novel (subsequently developed by the writer), or an anecdote that can be used in a more complex narrative to illustrate some moral lesson or a particular aspect of a character. It is therefore interesting to see how and to what extent each story anticipates one of the "major" works of the author. Through this type of analysis, it is also possible to highlight Angioni's interest in short fiction and the evolution in the design of the structure of his collections, given that in the composition of his 'macrotexts' we can sometimes find a theme or common atmosphere, sometimes an overall structure that frames the single stories are.

Pour citer cet article :

Laura NIEDDU, « *Sardonica, A fogu aintru et Millant'anni. Une approche générative et évolutive des recueils de Giulio Angioni* », dans *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, n° 12, « Cycles, Recueils, Macrotexts: The Short Story Collection in Theory and Practice », s. dir. Elke D'HOKER & Bart VAN DEN BOSSCHE, février 2014, pp. 135-141.



Interférences littéraires Literaire interferenties

Multilingual e-Journal for Literary Studies

COMITÉ DE DIRECTION – DIRECTIECOMITÉ

David MARTENS (KU Leuven & UCL) – Rédacteur en chef - Hoofdredacteur
Matthieu SERGIER (UCL & Facultés Universitaires Saint-Louis), Laurence VAN NUIJS (FWO – KU Leuven), Guillaume Willem (KU Leuven – Redactiesecretaris)
Elke D'HOKER (KU Leuven)
Lieven D'HULST (KU Leuven – Kortrijk)
Hubert ROLAND (FNRS – UCL)
Myriam WATTHEE-DELMOTTE (FNRS – UCL)

CONSEIL DE RÉDACTION – REDACTIERAAD

Geneviève FABRY (UCL)	Nadia LIE (KU Leuven)
Anke GILLEIR (KU Leuven)	Michel LISSE (FNRS – UCL)
Gian Paolo GIUDICETTI (UCL)	Anneleen MASSCHELEIN (KU Leuven)
Agnès GUIDERDONI (FNRS – UCL)	Christophe MEURÉE (FNRS – UCL)
Ben DE BRUYN (FWO – KU Leuven)	Reine MEYLAERTS (KU Leuven)
Ortwin DE GRAEF (KU Leuven)	Stéphanie VANASTEN (FNRS – UCL)
Jan HERMAN (KU Leuven)	Bart VAN DEN BOSCHE (KU Leuven)
Marie HOLDSWORTH (UCL)	Marc VAN VAECK (KU Leuven)
Guido LATRÉ (UCL)	Pieter VERSTRAETEN (KU Leuven)

COMITÉ SCIENTIFIQUE – WETENSCHAPPELIJK COMITÉ

Olivier AMMOUR-MAYEUR (Université Sorbonne Nouvelle – Paris III & Université Toulouse II – Le Mirail)	Gillis DORLEIJN (Rijksuniversiteit Groningen)
Ingo BERENSMAYER (Universität Giessen)	Ute HEIDMANN (Université de Lausanne)
Lars BERNAERTS (Universiteit Gent & Vrije Universiteit Brussel)	Klaus H. KIEFER (Ludwig Maximilians Universität München)
Faith BINCKES (Worcester College – Oxford)	Michael KOLHAUER (Université de Savoie)
Philip BOSSIER (Rijksuniversiteit Groningen)	Isabelle KRZYWKOWSKI (Université Stendhal-Grenoble III)
Franca BRUERA (Università di Torino)	Sofiane LAGHOUATI (Musée Royal de Mariemont)
Álvaro CEBALLOS VIRO (Université de Liège)	François LECERCLE (Université Paris Sorbonne – Paris IV)
Christian CHELEBOURG (Université de Lorraine – Nancy II)	Ilse LOGIE (Universiteit Gent)
Edoardo COSTADURA (Friedrich Schiller Universität Jena)	Marc MAUFORT (Université Libre de Bruxelles)
Nicola CREIGHTON (Queen's University Belfast)	Isabelle MEURET (Université Libre de Bruxelles)
William M. DECKER (Oklahoma State University)	Christina MORIN (Queen's University Belfast)
Dirk DELABASTITA (Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix – Namur)	Miguel NORBARTUBARRI (Universiteit Antwerpen)
Michel DELVILLE (Université de Liège)	Olivier Odaert (Université de Limoges)
César DOMINGUEZ (Universidad de Santiago de Compostella & King's College)	Andréa OBERHUBER (Université de Montréal)
	Jan OOSTERHOLT (Carl von Ossietzky Universität Oldenburg)
	Maité SNAUWAERT (University of Alberta – Edmonton)

Interférences littéraires / Literaire interferenties

KU Leuven – Faculteit Letteren
Blijde-Inkomststraat 21 – Bus 3331
B 3000 Leuven (Belgium)

Contact : matthieu.sergier@uclouvain.be & laurence.vannuijs@arts.kuleuven.be

SARDONICA, A FOGU AINTRU ET MILLANT'ANNI

Une approche générative et évolutive des recueils de Giulio Angioni

Cette étude se propose d'analyser l'œuvre de Giulio Angioni¹, et plus particulièrement ses recueils, publiés tout au long de sa carrière d'écrivain. Angioni est l'une des personnalités les plus représentatives de la littérature sarde contemporaine. Son activité d'écrivain commence en 1978, avec le recueil de récits *A fogu aintru/A fuoco dentro*, qui affiche déjà les caractéristiques qui caractériseront toute la production ultérieure du romancier : une forte attention pour les traditions de la Sardaigne, la mise en lumière du progrès qui avance et qui modifie à jamais la société sarde, le mélange linguistique de la *limba* (langue sarde) et de l'italien. Les deux premiers aspects sont en relation avec son activité principale, celle de professeur d'anthropologie à l'université de Cagliari, alors que le troisième aspect représente un point très important de son écriture en tant que production artistique, l'écrivain se distinguant depuis ses débuts par la recherche d'une forme appropriée pour illustrer les transformations de sa région.

Avec le roman *L'oro di Fraus*, de 1988, Angioni apparaît comme le protagoniste, au même titre que Salvatore Mannuzzu, de la naissance de l'« école sarde de giallo »² et il peut à cet égard être considéré comme un précurseur. Mis à part la question du genre policier, il s'est distingué par l'utilisation littéraire d'une langue mêlant le sarde et l'italien, selon une pratique qui constitue l'un des traits distinctifs macroscopiques de la dernière génération d'écrivains sardes. De plus, Angioni a toujours été très attentif aux changements qui bouleversent le monde actuel en général, et la société sarde en particulier, dont il trace un bilan humain et critique, avec la sensibilité et la précision d'un anthropologue et la passion d'un écrivain expérimenté. Le choc entre progrès et tradition est le fil rouge qui relie toute la riche production littéraire d'Angioni, caractérisée par un point de vue interne aux histoires racontées, mais aussi par un esprit polémique parfois très marqué. C'est en partant de sa personnalité d'écrivain que nous pouvons comprendre l'importance de ses recueils, qui vont bien au-delà des simples anthologies de textes. En effet, on peut les défi-

1. Giulio ANGIONI, *A fogu aintru/A fuoco dentro*, Cagliari, EDES, 1978 ; *Sardonica*, Cagliari, EDES, 1983 ; *L'oro di Fraus*, Roma, Editori Riuniti, 1988 ; *Il sale sulla ferita*, Venezia, Marsilio, 1990 ; *Una ignota compagnia*, Milano, Feltrinelli, 1992 ; *Lune di stagno*, Cagliari, Demos, 1993 ; *Il gioco del mondo*, Nuoro, Il Maestrale, 1999 ; *La casa della palma*, Roma, Avagliano, 2000 ; *Millant'anni*, Il Maestrale, 2002 ; *Il mare intorno*, Palermo, Sellerio, 2003 ; *Assandira*, Palermo, Sellerio, 2004 ; *Alba dei giorni bui*, Nuoro, Il Maestrale, 2005 ; *Le fiamme di Toledo*, Palermo, Sellerio, 2006 ; *La pelle intera*, Nuoro, Il Maestrale, 2007 ; *Afa*, Palermo, Sellerio, 2008 ; *Gabbiani sul carso*, Palermo, Sellerio, 2010 ; *Doppio cielo*, Nuoro, Il Maestrale, 2010.

2. Le premier à parler d'« école sarde de giallo » a été Oreste del Buono, dans son article « L'isola del mistero » – paru dans *Panorama*, le 17 juillet 1988 –, justement à l'occasion de la sortie de *L'oro di Fraus*, de Giulio Angioni, et de *Procedura* de Salvatore Mannuzzu.

nir comme des macrotextes, suivant la définition donnée par Maria Corti³, puisque les thématiques et les sujets abordés dans les différents récits, comme on le verra, créent une sorte de fond unifiant.

En ce qui concerne les recueils, il faut tout d'abord remarquer que ce n'est pas un hasard si les premières expériences littéraires de l'écrivain prennent la forme de récits brefs : en effet, Angioni a toujours privilégié cette forme narrative dans le cadre de la recherche d'une manière personnelle de raconter la Sardaigne. Comme la plupart des auteurs sardes, il choisit son île comme centre névralgique de toutes ses histoires, soit comme décor concret, soit comme lieu de mémoire privilégié lorsque les protagonistes sont des émigrés.

Les nouvelles sont pour l'écrivain une sorte de laboratoire créatif, où il teste l'efficacité de certains procédés narratifs pour ensuite les développer dans ses romans. En ce sens, ses recueils de nouvelles peuvent être considérés comme le cœur de la poétique d'Angioni : on y retrouve ses intentions narratives, le fruit de ses élans créatifs, qui parfois seront déployés davantage dans les narrations plus longues. Aussi est-il important d'analyser les trois œuvres ici envisagées, *A fogu aintru*, *Sardonica* et *Millant'anni*. Une compréhension de la production de cet auteur passe en effet nécessairement par l'étude de ses recueils, qui portent en eux les signes de son évolution en tant qu'écrivain ainsi que les marques de sa volonté d'expérimentation à plusieurs niveaux.

Jusqu'à présent, on peut compter six recueils de récits parmi les dix-sept œuvres narratives publiées par Angioni : *A fogu aintru*, *Sardonica* et *Millant'anni* sont à considérer comme les plus emblématiques dans la perspective d'une approche générative des romans, ainsi que les plus utiles pour montrer de quelle manière Angioni exploite la forme du recueil. Leur importance en ce sens se base sur le fait que ces textes sont composés, comme cette analyse le montrera, par des histoires qui constituent les noyaux de plusieurs romans fondamentaux pour la carrière de l'auteur. En outre, *A fogu aintru* et *Sardonica* étant les premières œuvres d'Angioni en tant qu'écrivain, elles représentent les tentatives initiales de concilier sa formation d'anthropologue avec les structures et les particularités propres à la narration.

À ce propos, il est important de souligner que l'écrivain développe au fur et à mesure de son œuvre une conscience particulière des possibilités offertes par les recueils de récits. De ce fait, si les textes choisis racontent chacun une phase ou un aspect de l'évolution de la Sardaigne, la structure générale n'est pas la même. Dans *A fogu aintru*, les histoires mettent en scène la société sarde qui, petit à petit, oublie ses traditions et s'achemine vers des nouveautés qui s'imposent à elle de façon inéluctable. Nuraddei, théâtre des histoires de *A fogu aintru*, devient l'emblème de toute la Sardaigne, « photographiée » entre les années 1950 et 1970, au moment où elle passe inexorablement du système économique agro-pastoral à une nouvelle économie, basée sur l'industrie et sur des promesses non tenues de progrès, qui contraindront de nombreux Sardes à l'émigration.

3. Maria CORTI, *Principi della comunicazione letteraria* (1976), Milano, Bompiani, 1997, pp. 145-146. Maria Corti explique sur la base de quels principes on peut définir un recueil comme un macro-texte. C'est notamment le cas en présence des deux conditions suivantes : premièrement, s'il existe un ensemble d'éléments thématiques et/ou formels dans les textes qui produit l'unité du recueil ; deuxièmement, s'il y a aussi une progression à l'intérieur de laquelle chaque texte ne pourrait pas se trouver dans une autre position du recueil. Bien évidemment, la deuxième condition présuppose la première, mais pas le contraire.

Le deuxième recueil d'Angioni, *Sardonica*, décrit justement cette phase de l'évolution de la Sardaigne, consécutive à une déception générale qui fait suite à la faillite du « Piano di rinascita »⁴, plan établi dans les années 1960 et qui n'aboutit pas à la renaissance économique espérée. Dans ce recueil, le thème de l'émigration émerge clairement, à travers le point de vue des Sardes, qui depuis les différents lieux d'immigration où ils se sont établis, montrent les valeurs et les défauts de leur terre d'origine. Le sentiment prédominant est sûrement la nostalgie, et même si Cristina Lavinio observe le fait que la structure générale de l'œuvre est constituée par l'enchaînement « départ-émigration-retour »⁵, tous les protagonistes ne manifestent pas la volonté de revenir sur l'île, laquelle fait souvent office d'horizon lointain, de souvenir.

De fait, les souvenirs sont à la base du troisième recueil étudié : les souvenirs collectifs, la mémoire du peuple sarde, parcourue à travers les différentes époques et les histoires des habitants d'un petit village imaginaire, Fraus⁶, qui est le centre auquel sont reliés tous les personnages des récits d'Angioni. *Millant'anni* reconstruit le passé de la Sardaigne, grâce, par exemple, aux histoires de Gonnai, un enfant de la période nuragique, ou de Sisinnio, séducteur des dames pendant la domination pisane, jusqu'aux tourments du petit Hans⁷, fils d'un émigré sarde en Allemagne qui a abandonné la terre d'émigration pour rentrer en Sardaigne⁸.

En apparence, les récits contenus dans *Millant'anni* sont indépendants les uns des autres. Toutefois, les quelques lignes qui ouvrent le livre révèlent l'existence d'un cadre général, qui se manifeste grâce à la présence de six courts chapitres intitulés « les nombreux âges perdus sous les pieds »⁹.

Le protagoniste de ces parties du récit est Don Agostino Deliperi, qui, longtemps, a encouragé les pilliers de tombeaux anciens dans leur activité, pour ensuite récupérer les pièces retrouvées et enrichir ainsi sa collection personnelle. Ayant compris l'importance de tous ces objets, il décide de faire de cette passion une profession, devenant ainsi l'inspecteur honoraire des antiquités de Fraus. Don Agostino Deliperi est institué dépositaire de la mémoire collective qui risque de disparaître sous les pieds mêmes des Sardes. Dans *Millant'anni*, cette mémoire est recomposée comme un puzzle qui, petit à petit, prend forme sous les yeux du lecteur. Hormis la présence unificatrice de ce cadre général, la progression à travers l'histoire de la Sardaigne caractérisant ce texte nous renvoie au deuxième critère mentionné par Maria Corti dans sa définition de macrotexte, puisque l'ordre chronologique de la

4. L'expression « Piano di rinascita » fait référence à la loi 588 de 1962, qui visait au financement de projets industriels et dans le domaine des infrastructures. Ce phénomène économique, marqué par la diffusion du modèle capitaliste, eut évidemment des conséquences sur le plan social, puisque il créa des attentes d'une amélioration générale des conditions de vie, qui furent déçues.

5. Cristina LAVINIO, *Narrare un'isola*, Cagliari, CUEC, 1991, p. 153.

6. Cette œuvre a été assimilée à un livre bien plus connu, *Passavamo sulla terra leggeri* de Sergio Atzeni (Milano, Mondadori, 1996), mais les deux livres présentent des différences remarquables. Tout d'abord, Atzeni a créé une épopée du peuple sarde entre histoire et fantaisie, alors qu'Angioni s'en tient plutôt aux faits historiques. De plus, alors que Atzeni décrit des événements communautaires, insérés dans un *continuum* jamais interrompu, Angioni choisit justement d'interrompre ce *continuum*, décrivant une série d'événements qui, quoique présentés dans un ordre chronologique, sont fondamentalement isolés.

7. Les histoires mentionnées sont racontées respectivement dans les récits « Le ombre di Gonnai » (pp. 11-18), « Monna Bona da Pisa » (pp. 45-49), et « La strada per il Sud » (pp. 163-167).

8. Cette histoire est déjà présente dans *Sardonica*, malgré des petites différences stylistiques, dans le récit « Il Sud », pp. 49-54.

9. Cristina LAVINIO, *Narrare un'isola*, Cagliari, CUEC, 1991, p. 153.

narration fait en sorte que chaque texte ne pourrait pas se trouver dans une position autre que la sienne à l'intérieur du recueil.

Millant'anni présente une nouveauté par rapport aux autres œuvres d'Angioni du même genre. En effet, pour les autres recueils, on peut parler de macrotextes¹⁰ puisqu'ils rassemblent différentes histoires suivant un fil commun : le thème du progrès qui lentement détruit les traditions dans *A fogu aintru* ou *Il gioco del mondo*, le thème de l'émigration dans *Sardonica*, et l'élément marin ou l'eau en général pour *Lune di stagno* et *Il mare intorno*. Néanmoins, dans *Millant'anni*, Angioni renforce la dimension macrotextuelle de l'ensemble en créant un cadre unificateur, incitant certains critiques à parler de roman *sui generis* plutôt que de recueil¹¹. La structure en question est d'autant plus importante que *Il mare intorno*, œuvre qui suit *Millant'anni*, se rapproche de ses thématiques historiques, mais diffère par l'absence de cadre que le recueil manifeste.

Il apparaît alors que Angioni est à la recherche d'une forme idéale pour raconter l'évolution de la Sardaigne et que son parcours d'écrivain l'invite à expérimenter toute forme narrative, passant donc du recueil au roman et vice-versa, pour ensuite adopter une forme hybride, représentée justement par *Millant'anni*, qui dépasse les limites mêmes du macrotexte pour s'approcher davantage du genre romanesque tout court. Tous les recueils de Angioni constituent des « entretextes », au sens exposé par René Audet dans son *Des textes à l'œuvre*¹². En effet, l'analyse de l'ensemble des récits composant les recueils fait émerger un sens qui va au-delà de la valeur sémantique de chaque narration isolée. Par exemple, seule la lecture complète de *A fogu aintru* met en relief la dégradation de la société sarde à tous les niveaux, permettant ainsi de focaliser l'attention sur un phénomène globalisant et qui ne se limite pas uniquement à certains aspects du monde raconté.

La perpétuelle recherche d'un style idéal, d'une forme adaptée au récit des nouveautés sociales sardes, se retrouve également dans les romans de l'auteur. Ceux-ci ne peuvent être appréhendés en tant qu'œuvres achevées, en ce sens qu'ils font souvent l'objet d'un remaniement et d'une réédition de la part d'Angioni ; c'est le cas de *La casa della palma*, de 2000, réélaboration de *Se ti è cara la vita*, de 1995, et de *Gabbiani sul Carso*, de 2010, résultat de la réécriture du roman *Lo sprofondo*, publié dans le quotidien *La Nuova Sardegna* en 2001.

Les recueils jouent pour leur auteur non seulement un rôle de « conteneurs » destinés à accueillir des fragments narratifs, mais ils constituent aussi la source à laquelle il fait souvent appel lorsqu'il doit décrire le personnage d'un roman ou bien ajouter des détails à une histoire. C'est à l'image d'une esquisse *in fieri* que renvoient certaines narrations d'Angioni, ce dernier n'ayant cessé de les modifier au fil de sa production ; ses récits ont parfois la forme d'une anecdote, parfois l'aspect du portrait d'un personnage ou d'une communauté. Ils peuvent raconter un épisode d'apparence anodine, sans réelle importance narrative, mais qui ensuite révélera toute sa force dans le cadre d'un roman. La lecture de toutes les œuvres d'Angioni

10. Toujours selon la définition de Maria Corti.

11. Voir, en particulier, l'intéressante analyse du texte proposée par Franco Manai dans son ouvrage *Cosa succede a Fraus ?*, Cagliari, CUEC, 2006, pp. 141-185.

12. « L'entexte pourrait être défini comme la plus-value de sens que la lecture fait émerger d'un ensemble de textes distincts » (René AUDET, *Des Textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Nota Bene, 2000, p. 57).

provoque, à maintes reprises, une sensation de déjà-vu, le matériel narratif étant réutilisé (à plusieurs reprises parfois), réduit ou développé ultérieurement dans différents livres. Cette caractéristique participe de la « transfictionnalité » qui, selon Richard Saint-Gelais, « repose sur le postulat d'une identité fictive qui transcenderait les limites d'un texte », à travers la récurrence des personnages, ou plus généralement des mondes fictifs¹³, d'où une sensation de déjà-vu, voire de familiarité avec la matière d'un texte transfictionnel.

Ainsi, le roman *Afa*, de 2008, met à nouveau en scène la figure de Don Agostino Deliperi, protagoniste du cadre dans lequel les narrations de *Milant'anni* sont insérées ; si dans l'œuvre de 2002, Don Agostino est une figure à peine ébauchée, il est dans *Afa* d'un poids narratif considérable, clé de compréhension de certains des mystères qui composent la trame du roman.

En outre, l'épisode de la *coga* (sorcière en sarde), brûlée pendant la période de l'Inquisition espagnole en Sardaigne – scène décrite dans *Le fiamme di Toledo*, de 2006 – n'est qu'une nouvelle version du drame vécu par la protagoniste de « Rosa Maria Lepànto Serra, Coga », contenu dans *Millant'anni*¹⁴. Il existe cependant une différence substantielle. Dans le roman, qui est la narration historique de la vie de Sigismondo Arquer¹⁵, la présumée sorcière est tuée par ses bourreaux. En revanche, le récit tiré de *Millant'anni*, est, lui, empreint de mysticisme et de magie, puisque la *coga* prend son envol *in extremis*, échappant ainsi à la mort. La distinction opérée par l'auteur dans les deux dénouements de ses récits dépend directement de la nature de l'œuvre au sein de laquelle les deux narrations sont insérées : si dans *Le fiamme di Toledo*, Angioni se devait de montrer un extrême réalisme afin de maintenir la crédibilité historique, dans *Millant'anni* il a pu s'abandonner à des digressions dans le domaine surnaturel, les récits composant ce macrotexte oscillant entre l'histoire et la légende.

Le concept de « transfictionnalité » relève, selon Richard Saint-Gelais¹⁶, de l'incomplétude constitutive de la fiction, puisqu'aucun texte, même si très étendu, ne parvient à « couvrir » intégralement l'univers de fiction qu'il met en place. Ainsi sur la base de cette incomplétude nous pouvons considérer les nouvelles de Giulio Angioni comme transfictionnelles, puisque, comme on l'a dit, l'auteur modifie à travers le temps des unités narratives déjà utilisées, les enrichissant, les approfondissant y adjoignant des détails et certains personnages, qui acquièrent plus d'importance grâce à leur passage d'une nouvelle à l'autre ou d'une nouvelle à un roman.

13. Richard SAINT-GELAIS, « La fiction à travers l'intertexte. Pour une théorie de la transfictionnalité », dans *Frontières de la fiction*, actes du colloque en ligne organisé par Alexandre Gefen et René Audet, publiés sur le site Fabula.org (<http://www.fabula.org/forum/colloque99/PDF/Saint-Gelais.pdf>). Dans son analyse, Saint-Gelais ne se montre pas aveuglement définitif, puisqu'il reconnaît que le concept qu'il donne de « transfictionnalité » peut amener « des indéterminations, des paradoxes ou des fractures qui ne laissent pas indemne cette identité postulée au départ », en raison surtout du rôle du lecteur, qui rajoute une part d'altérité à un personnage, par exemple, en travaillant son identité de l'intérieur. Voir également, du même auteur, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, « Poétique », 2011.

14. Giulio ANGIONI, *Millant'anni*, op. cit., pp. 87-113.

15. Sigismondo Arquer est une figure de la culture du XVI^e siècle que Marcello Cocco (*Sigismondo Arquer dagli studi giovanili all'autodafè (con edizione critica delle Lettere e delle Coplas al imagen del Crucifixo)*, Cagliari, Castello, 1987) définit comme « européenne ». Il maîtrisait le catalan et le sarde, ses langues maternelles, dont il se servait dans la quotidienneté, et le latin, l'italien et le castillan, utilisés pour rédiger ses œuvres d'histoire et de philosophie religieuse.

16. Richard SAINT-GELAIS, art. cit..

Souvent, toutefois, les modifications apportées à des noyaux narratifs déjà publiés sont une conséquence de la volonté de suivre et de raconter l'actualité. C'est ainsi qu'un récit présent dans *Sardonica, Il mestiere di Tore*¹⁷ a été repris par Angioni, et remarquablement développé, dans son roman de 1992 intitulé *Una ignota compagna*. L'histoire est à peu de choses près semblable : Tore, un jeune Sarde parti à Milan pour trouver un emploi et financer ses études universitaires, finit par travailler dans un laboratoire textile, où règne une ambiance féminine. Il aura à faire face aux difficultés d'insertion sociale caractéristiques de l'immigration dans une grande ville. La comparaison entre *Una ignota compagna* et son modèle nous pousse à évoquer davantage la réécriture : par rapport à *Il mestiere di Tore*, *Una ignota compagna* présente des changements considérables, notamment l'introduction du personnage de Warui, un Kényan lui aussi immigré à Milan. En effet, alors que dans le noyau original Tore émigrerait à Milan durant les années soixante, période d'émigration interne en Italie (du sud au nord), dans les années quatre-vingts la réalité a changé. Désormais, les mouvements migratoires concernent aussi les étrangers/non-nationaux. Franco Manai met en évidence l'importance de Warui dans le roman. Avec ce personnage, Angioni met justement en exergue le changement historique qui a concerné l'Italie, à l'origine terre d'émigration, interne et externe, devenue pays d'accueil¹⁸, et c'est dans ce but qu'il dépeint un milieu professionnel différent et enrichi. En effet, *Una ignota compagna* voit intervenir des femmes d'origines différentes, non plus seulement italiennes, alors que dans le récit de 1983, les accents n'étaient que transalpins. Cette modification narrative est fonctionnelle et vise à dessiner, à mieux retranscrire l'ambiance multiculturelle du Milan des années quatre-vingts, et à décrire avec davantage d'acuité l'esprit d'adaptation de Tore, mais aussi des autres immigrés.

Ce changement n'est pas sans conséquences quant à la forme linguistique et expressive choisie par Angioni pour son roman. En effet, la présence de personnages provenant de plusieurs pays, mais aussi l'étroite relation qui se noue entre Warui et Tore, permettent à l'auteur de jouer avec les langues et d'expérimenter de nouvelles formes de mélange expressif. De cette manière, les langues deviennent aussi un instrument fondamental pour comprendre la réalité de l'immigration et les difficultés liées à la nécessité de garder sa propre identité.

Un autre exemple significatif de reprise de noyaux narratifs est le roman *Il sale sulla ferita*, de 1990, qui propose sous une forme revisitée plusieurs récits déjà présents dans *A fogu aintru*¹⁹ et dans *Sardonica*²⁰. À travers une réécriture approfondie, Angioni dessine la figure de Benito Palmas, dont la mort, qui remonte à plus de 40 ans en arrière par rapport au temps du roman, est au centre de l'enquête menée par le protagoniste et narrateur. Le portrait de Benito Palmas et les événements tragiques qui ont marqué sa vie, le petit village de Fraus, théâtre de la narration, ses traditions oubliées, les luttes politiques internes, tout cela est raconté par l'entremise de différents récits adaptés à l'époque et à l'ambiance de *Il sale sulla ferita*. De fait, les

17. Giulio ANGIONI, *op. cit.*, pp. 73-142.

18. Franco MANAI, « Extracomunitari protagonisti nella letteratura italiana : il keniano Warui di *Una ignota compagna* di Giulio Angioni », dans *Kumà. Creolizzare l'Europa*, avril 2006, n° 11. [En ligne], URL : <http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/critica/kuma11manai1.html>

19. « Ricerca sul campo », « Città e campagna », « Voltaire e il gendarme », « Martirio oscuro », « Arrichetteddu », « A fuoco dentro » e « Zicchiria », dans *A fogu aintru*, *op. cit.*, respectivement pp. 11-17, 49-56, 57-64, 67-76, 89-94, 103-110 et 111-121.

20. « Piereddu e il maestro », dans *Sardonica*, *op. cit.*, pp. 17-35.

noyaux narratifs qui se présentent comme isolés et indépendants dans les recueils ne constituent pas seulement la base de l'histoire, mais aussi une source importante d'informations pour comprendre certains aspects du roman²¹. De la sorte, si les motivations de la mystérieuse maladie mentale, dont Benito est tout à coup affecté, ne sont pas véritablement claires dans *Il sale sulla ferita*, le récit « Martirio oscuro », tiré de *A fogu aintru*, explicite la cause de la méningite dont souffre le protagoniste, au point d'affecter ses capacités de perception du monde autour de lui.

Dans le cadre de cette reprise, il faut consacrer une attention particulière à la narration de la mort de Benito, fruit de la réélaboration d'un récit contenu dans *A fogu aintru*, et intitulé « Arrichetteddu ». Il s'agit du premier récit de la littérature sarde entièrement écrit en *limba*, la langue sarde. Angioni choisit la variété campidanienne, celle du sud de la Sardaigne, pour raconter l'histoire d'un jeune handicapé mental, victime d'un mauvais tour qui provoque son décès. L'importance de ce conte ne réside pas réellement dans l'aspect narratif, mais plutôt dans le côté formel, puisque *Arrichetteddu* représente un *bapax* dans la production de Angioni, qui ensuite abandonnera l'utilisation de la langue sarde « pure » dans un but littéraire. Ce choix linguistique novateur est donc resté une expérimentation, confirmant par là même l'exploitation de la forme du recueil en tant que laboratoire, où Giulio Angioni teste l'efficacité et l'effet de plusieurs possibilités narratives et expressives.

*

* *

Les reprises narratives présentes dans les œuvres d'Angioni sont nombreuses. Presque toute sa production est traversée d'une riche série de renvois intertextuels, qui ont la fonction d'une sorte de clin d'œil de l'écrivain à ses lecteurs. Seule la lecture de toute sa production littéraire permet de comprendre qu'Angioni mène un projet ambitieux et intrigant, celui de raconter toutes les transformations de son île en modifiant continuellement ses romans et ses histoires, pour suivre l'évolution de la société et de la culture sardes. De cette manière, les fragments et les noyaux narratifs contenus dans les recueils témoignent de l'engagement de l'auteur à rester fidèle au présent, et sont à considérer comme une forme de memorandum, au sein duquel l'écrivain marque et conserve, en les transformant, les étapes de son évolution narrative et les personnages ou les anecdotes qui n'ont pas encore trouvé une place définitive dans un roman, si tant est que l'adjectif « définitif » puisse être utilisé à propos de cette œuvre en perpétuelle mutation.

Laura NIEDDU

Université Lyon 2
laura.nieddu@univ-lyon2.fr

21. La fonction transfictionnelle de ces nouvelles est évidente ici.



Interférences littéraires Littéraire interferences

Multilingual e-Journal for Literary Studies

<http://www.interferenceslitteraires.be>

ISSN : 2031 - 2790

Mara SANTI

Performative Perspectives on Short Story Collections

Abstract

The first part of this paper offers a brief theoretical discussion of the short story collection and raises some concerns about the relevance of its historical roots. In a second part, the concepts of performance and performativity are introduced in order to investigate how these concepts can play a relevant role in the theoretical description of the peculiar functioning of the short story collection as a literary form.

Résumé

Après une brève description préliminaire du recueil de nouvelles, à laquelle sont jointes quelques remarques à propos de l'importance de ses racines historiques, cette étude se focalise sur quelques aspects dérivés du concept de performance et de performativité, afin d'analyser en quelle mesure ces théories peuvent jouer un rôle pertinent dans la description théorique du fonctionnement particulier du recueil de nouvelles en tant que forme littéraire.

Pour citer cet article :

Mara SANTI, "Performative Perspectives on Short Story Collections", in: *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, February 2014, 12, "Cycles, Recueils, Macrotexts: The Short Story Collection in Theory and Practice", Elke D'HOKER & Bart VAN DEN BOSSCHE (eds.), pp. 145-154.



Interférences littéraires Literaire interferenties

Multilingual e-Journal for Literary Studies

COMITÉ DE DIRECTION – DIRECTIECOMITÉ

David MARTENS (KU Leuven & UCL) – Rédacteur en chef - Hoofdredacteur
Matthieu SERGIER (UCL & Facultés Universitaires Saint-Louis), Laurence VAN NUIJS (FWO – KU Leuven), Guillaume Willem (KU Leuven – Redactiesecretaris)
Elke D'HOKER (KU Leuven)
Lieven D'HULST (KU Leuven – Kortrijk)
Hubert ROLAND (FNRS – UCL)
Myriam WATTHEE-DELMOTTE (FNRS – UCL)

CONSEIL DE RÉDACTION – REDACTIERAAD

Geneviève FABRY (UCL)	Nadia LIE (KU Leuven)
Anke GILLEIR (KU Leuven)	Michel LISSE (FNRS – UCL)
Gian Paolo GIUDICETTI (UCL)	Anneleen MASSCHELEIN (KU Leuven)
Agnès GUIDERDONI (FNRS – UCL)	Christophe MEURÉE (FNRS – UCL)
Ben DE BRUYN (FWO – KU Leuven)	Reine MEYLAERTS (KU Leuven)
Ortwin DE GRAEF (KU Leuven)	Stéphanie VANASTEN (FNRS – UCL)
Jan HERMAN (KU Leuven)	Bart VAN DEN BOSCHE (KU Leuven)
Marie HOLDSWORTH (UCL)	Marc VAN VAECK (KU Leuven)
Guido LATRÉ (UCL)	Pieter VERSTRAETEN (KU Leuven)

COMITÉ SCIENTIFIQUE – WETENSCHAPPELIJK COMITÉ

Olivier AMMOUR-MAYEUR (Université Sorbonne Nouvelle – Paris III & Université Toulouse II – Le Mirail)	Gillis DORLEIJN (Rijksuniversiteit Groningen)
Ingo BERENSMAYER (Universität Giessen)	Ute HEIDMANN (Universität de Lausanne)
Lars BERNARIS (Universiteit Gent & Vrije Universiteit Brussel)	Klaus H. KIEFER (Ludwig Maximilians Universität München)
Faith BINCKES (Worcester College – Oxford)	Michael KOLHAUER (Université de Savoie)
Philip BOSSIER (Rijksuniversiteit Groningen)	Isabelle KRZYWKOWSKI (Université Stendhal-Grenoble III)
Franca BRUERA (Università di Torino)	Sofiane LAGHOUATI (Musée Royal de Mariemont)
Álvaro CEBALLOS VIRO (Université de Liège)	François LECERCLE (Université Paris Sorbonne – Paris IV)
Christian CHELEBOURG (Université de Lorraine – Nancy II)	Ilse LOGIE (Universiteit Gent)
Edoardo COSTADURA (Friedrich Schiller Universität Jena)	Marc MAUFORT (Université Libre de Bruxelles)
Nicola CREIGHTON (Queen's University Belfast)	Isabelle MEURET (Université Libre de Bruxelles)
William M. DECKER (Oklahoma State University)	Christina MORIN (Queen's University Belfast)
Dirk DELABASTITA (Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix – Namur)	Miguel NORBARTUBARRI (Universiteit Antwerpen)
Michel DELVILLE (Université de Liège)	Olivier Odaert (Université de Limoges)
César DOMINGUEZ (Universidad de Santiago de Compostella & King's College)	Andréa OBERHUBER (Université de Montréal)
	Jan OOSTERHOLT (Carl von Ossietzky Universität Oldenburg)
	Maité SNAUWAERT (University of Alberta – Edmonton)

Interférences littéraires / Literaire interferenties

KU Leuven – Faculteit Letteren
Blijde-Inkomststraat 21 – Bus 3331
B 3000 Leuven (Belgium)

Contact : matthieu.sergier@uclouvain.be & laurence.vannuijs@arts.kuleuven.be

PERFORMATIVE PERSPECTIVES ON SHORT STORY COLLECTIONS

Contemporary theoretical approaches to short story collections have focused almost exclusively on modern and contemporary Anglo-American cases, taking for granted, if not explicitly theorizing, that the short story collection is a modern genre. There are few exceptions, the most significant being Timothy Alderman's unpublished dissertation on the integrated short story collection.¹ Indeed, where scholars refer to collections of short fiction prior to the 19th century, such as the *Decameron* and *The Canterbury Tales*, in most of the cases these texts are indicated as lacking the genre's defining characteristics. Moreover, in recent studies of the short story collection, there is a heavy focus on corpora tied to specific and recurrent geo-cultural contexts, to such an extent that the geo-historical or cultural characteristics have been assumed to be genre characteristics. In parallel, the short story collection is frequently identified as a literary expression of specific cultural communities.²

In my view, these trends have not yet produced a common theoretical framework about the short story collection. Moreover, the exclusive focus on certain geographically and historically uniform texts reduces the range of the short story collections considered and threatens to lead to an identification of the literary form with certain recent expressions. I would argue, on the contrary, that the short story collection as a literary form has evolved in different literary traditions through the centuries while maintaining some fundamental traits, related to its processes and functions.

In this paper, therefore, I will try to clarify how the short story collection as a literary form functions by offering a new theoretical framework for the short story collection as narrative form. The aim is to test a perspective through which one can both analyse the theoretical implications of collecting short narratives and describe the extent to which a collection of short stories represents a specific epistemological approach to reality different from those of other narrative forms (i.e. novels and short stories). Referring to both Frederic Jameson's definition of narrative as an epistemological category and Mikhail M. Bakhtin's and Pavel N. Medvedev's remarks on a genre's conceptualization of reality, Charles E. May refers to the specific epistemological approach of the short story, c.q. short

1. Timothy ALDERMAN, *The Integrated Short Story Collection as a Genre*, West Lafayette, Purdue University, 1982.

2. See for example Sandra A. ZAGARELL, "Narrative of Community. The Identification of a Genre", in: *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 1988, 13, 3, 498-527; Maggie DUNN & Ann MORRIS, *The Composite Novel. The Short Story Cycle in Transition*, New York, Twayne, 1995; Rolf LUNDEN, *The United Stories of America. Studies in the Short Story Composite*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 199; James NAGEL, *The Contemporary American Short-Story Cycle. The Ethnic Resonance of Genre*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2001.

story collection, as follows: “If we approach genre from the point of view of its intrinsic thematic relationship to reality and the generation of reality, we may say that every genre has its methods and means of seeing and conceptualizing reality, which are accessible to it alone.”³

What is needed first of all, however, is a preliminary description of the short story collection. This description will allow us, in a second step, to shed light on the subject by means of concepts related to the theory of performance and performativity.⁴ This does not mean, however, that I will study the short story collection within speech-act-theory, even though, generally speaking, collections of short stories are literary acts, i.e. acts of language that change the world by bringing into being the things they name and tell.⁵ My argumentation will instead test suggestions deriving from disciplines other than the philosophy of language, namely sociology, philosophy, and theatre studies in which concepts of performance and performativity will have different meanings, so to describe how the short story collection differs – in its processes, functions and effects – from other literary forms and narrative genres.⁶

In brief, I hope that the analysis of the performative dynamics of short story collections can contribute to a definition of the short story collection as an autonomous literary form whose functioning can never entirely be reduced to single national, regional, cultural or historical traditions. For, as I hope to argue, short story collections maintain their fundamental characteristics in Western literary traditions from late medieval framed tale collections to late 20th-century post-modern narratives, and from traditional authorial collections to non-authorial or posthumous collections.

3. Charles E. MAY “Why Short Stories are Essential and Why They are Seldom Read”, in: Per WINTHER, Jakob LOTHE & Hans H. SKEI (eds.), *The Art Of Brevity. Excursions in Short Fiction Theory and Analysis*, Columbia, University of South Carolina, 2004, 14-24, 14. May refers to Frederic JAMESON, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, Cornell University Press, 1981 and quotes Mikhail M. BAKHTIN & Pavel MEDVEDEV, *The Formal Method in Literary Scholarship. A Critical Introduction to Sociological Poetics*, translated by Albert J. Wehrle, Baltimore, John Hopkins University Press, 1978, 133.

4. I would like to thank Raffaele Donnarumma (University of Pisa), Massimiliano Tortora (University of Perugia), Katharina Pewny and Mathijs Duyck (University of Ghent), Elke D’hoker and Bart Van den Bossche (University of Leuven) for their input.

5. I refer to the main theoretical approaches developed after John L. Austin’s *How to Do Things with Words* (1962): John R. SEARLE, *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969; Richard OHMANN, “Speech Acts and the Definition of Literature”, in: *Philosophy and Rhetoric*, 1971, 4, 1-19; Wolfgang ISER, “The Reality of Fiction. A Functional Approach to Literature”, in: *New Literary History*, 1975, 7, 1, 7-38; Jacques DERRIDA, *Limited Inc.*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1977; Michael HANCHER, “Beyond a Speech-Act Theory of Literary Discourse”, in: *MLN*, 1977, 92, 1081-1098; Mary Louise PRATT, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington Indiana University Press, 1977; Joseph MARGOLIS, “Literature as Speech Acts”, in: *Philosophy and Literature*, 1979, 3, 1, 39-52; Stanley FISH, “How to do Things with Austin and Searle. Speech-Act Theory and Literary Criticism”, in: Stanley FISH, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*, Cambridge, Harvard University Press, 1980; Jonathan CULLER, “Literary Competence”, in: Jane P. TOMPKINS (ed.), *Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-Structuralism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980; John R. SEARLE, “The Logical Status of Fictional Discourse”, in: John R. SEARLE, *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989; Sandy PETREY, *Speech Acts and Literary Theory*, New York, Routledge, 1990; Jonathan CULLER, “Philosophy and Literature. The Fortunes of the Performative”, in: *Poetics Today*, 2000, 21, 3, 503-519.

6. Nathan STUCKY, “Re/Locating the Text. Literature in Performance Studies Practice”, in: *Communication Education*, 1996, 45, 112-117, 112.

1. THE COLLECTION OF SHORT STORIES: A THEORETICAL DESCRIPTION

1.1. The Collection of Short Stories as Macrotext

The short story collection as literary form belongs to the larger category of ‘macrotexts’, defined for the first time by Maria Corti as semiotic units generated by the assembling of autonomous texts and superior to each of the individual texts. According to Corti, a macrotext is a sign in its own right generated by independent texts, whose meaning does not correspond to the mere sum of the meanings of the individual texts.⁷ On the basis of Corti’s first definitions, subsequently taken over and elaborated by other scholars, one could say that the core element of a macrotext is its composite character, its being made up of autonomous texts, whether or not specifically composed for the macrotext and published or unpublished before the act of collecting.

Although the collected texts compose a new and broader semiotic entity, in turn autonomous and independent, they do not lose their original autonomy. In fact, the single components are interlinked but do not merge in the process of semanticization that generates a broader semiotic unit. Since the nature of the interaction between the collected texts is intertextual, this process can not affect the autonomy of the interacting texts nor their independence. Yet, at the end of the process of creation of the broader unit, the identity of the component texts turns out to be semantically more complex, because of the recontextualisation of the single texts in the macrotext.

Indeed, the process of “macrotextualisation” implies, on one hand, that the component texts, by virtue of their mutual semantic interaction, generate a new semantic unit and, on the other, that they receive additional semantic values from the newly generated superior entity, the macrotext. Consequently, in the macrotextual process the textual interaction is set up at two levels: the microtextual – between single texts or between sequences of texts – and the macrotextual – between the macrotext and single texts or sequences of texts.⁸

1.2. The Narrative Collection

Depending on the genre of the component texts, which belong mostly but not necessarily to a single genre, macrotexts refer to different literary modes that

7. To define the macrotext Corti refers to the concept of “hyper-sign” (*ipersegno*) that can be related to Umberto Eco’s concept of super-sign and of super-sign function. See Maria CORTI, “Macrotesto”, in: Maria CORTI, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976, 145-147 (English translation: *Introduction to Literary Semiotics*, translated by Margherita Bogat and Allen Mandelbaum, Bloomington, Indiana University Press, 1978). See also: Cesare SEGRE, “Macrotesto”, in: Cesare SEGRE, *Avvicinamento all’analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, 40-42 (English translation: *Introduction to the Analysis of the Literary Text*, translated by John Meddemmen; with the collaboration of Tomaso Kemeny, Bloomington, Indiana University Press, 1988); Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975 (English translation: *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1975).

8. When one compares the theory of the macrotext with Ingram’s definition of the short story cycle, which – precisely because it is broad and flexible – remains valid and acceptable in its basic and general intuition, one can observe the first convergence between different theoretical approaches in studies of the short story collection. Indeed, Ingram (unintentionally) applies from a semantic perspective (and only to the narrative collection) the broader concept developed by Corti in semiotic terms (Forrest L. INGRAM, *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*, Paris, Mouton, 1971). As Ingram states, a short story cycle consists of texts whose assembly produces a semantic increase, brought by a semiotic entity that does not correspond to the mere sum of its parts, like in a macrotextual structure. In both cases this *Gestalt* corresponds to an autonomous text structured by the repetition of a set of narratologically defined elements (Ingram’s “recurrent development”) that belong both to the text and the paratext.

respond to different epistemological approaches.⁹ Macrotexts composed of short stories behave in the same way, for their component parts share a basic narrative stance. This narrative should not be conceived as a traditional narrative, since the macrotext of short stories does not develop a coherent story line in the way a novel or a single short story do.

If, as was stated earlier, the macrotext does not coincide with its component texts, it is equally true that the narrative of the macrotext does not coincide with the narratives of the component texts. Indeed, it can even be argued that the macrotext does not have a narrative of its own. The short stories put together in a collection are autonomous narrative acts whereas the collection in itself does not develop 'one' narrative act. In other words, in the short story collection two different discourses coexist: a short story discourse and a short story collection discourse. The latter is not a narrative discourse in its own right, but has a narrative form because it is generated by narrative texts.

In fact, the message of a macrotext made up of narrative texts is rooted in the act of storytelling brought forth by the component texts to such an extent that the collection does not cease from being a narrative even when it includes texts that are, for instance, descriptions or philosophical thoughts rather than stories. The collection is a form of narrative, I would argue, as long as the single narratives determine the whole and as long as the non-narrative texts that can be included in the collection function like suspensions in the sequence of narrative acts, for instance as digressions or theoretical pauses.

1.3. Extension of the Literary Form

In my view, there can be no theoretical limitation in terms of narratological features (plots, themes, characters, settings) of the narrative macrotexts I have so far described. In other words, one cannot pinpoint a set of elements or features whose presence identifies the collection of short stories beyond the fact that the fundamental component parts are short stories. Similarly, one cannot postulate any conjectural limitation in terms of geo-historical framework of development, so that, in principle, historically and geographically determined collections cannot exhaust the taxonomy or the theory of the form, which begins, as far as Western literature is concerned, in the late Middle-Age with the *Lais* of Marie of France and with Boccaccio's *Decameron*.¹⁰

2. THE SHORT STORY COLLECTION AND ITS PERFORMANCE: AN OVERVIEW

As has been argued in the first section of this article, a short story collection can be called a macrotextual narrative because of the narrative nature of

9. René AUDET, *Le Recueil. Enjeux poétiques et génériques*, PhD Thesis, Université Laval, Quebec, 2003. Irène LANGLET (ed.), *Le Recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003.

10. Concerning the first historical collections of what so far have been called short stories, I must note that, although the *Lais* is not really made up of short stories, I can discuss here neither their distinctive features nor their evolution. Hence, I will implicitly assume that they share a fundamental literary behaviour that qualifies them as short narrative texts, which in this study tends to coincide with the form/concept of the short story.

the short stories put together in a book – a book that is neither a novel nor a short story in its own right. This macrotextual narrative differs from other narrative forms because the creative process of *writing* the single short stories does not coincide with the creative process of *collecting* these stories in a structured series in which the component texts are no longer isolated. Moreover, one can say that the single stories have at least two meanings: one that stems from their contextualisation in the macrotext and one that is not in this way contextualised.

The gap between the writing of the short stories and the composition of the collection implies that the structuring of the latter is an act bound in time and space. Furthermore, the act of structuring is primarily visible in the paratext, which identifies the framework of the collection as a whole and the context in which the interaction between the short stories is set. Both within and outside of this framework, the short stories maintain their own identity. Yet, outside of the framework of the collection, they lose the contextual value which they had as its component parts. Within the framework, each short story activates a set of narrative features which interact with those of the other short stories and generate the composite identity of the narrative collection. Consequently, the narrative macrotext is a dynamic network bound in time and space between narrative acts contextualized in a framework and “performed”, as we will see, text by text.

2.1. The Act of Storytelling

First of all, I will connect the concept of performance as the oral and public production of a narrative speech act to the historical tradition of the literary form. Indeed, the early examples of short stories linked in a collection (cfr. Marie of France’s *Lais*, Giovanni Boccaccio’s *Decameron* or Geoffrey Chaucer’s *The Canterbury Tales*) self-consciously addressed the performance of telling a story, both within the texts, as they stage the act of storytelling, and outside of it, as they explicitly refer to an oral tradition.¹¹ The performance of storytelling is thus a constitutive element of early models and historically identifies the short story collection as a series of narrative acts. In this I find a first fundamental characteristic of the collection, which is subsequently reinforced by other cohesive elements, such as the setting, the focus on one or on a group of characters, the themes and so on. Later on, those additional sets achieve more and more relevance and progressively prevail on the former set, so that the staging of the performance of storytelling moves to the background.

Thus, across the evolutionary stages of the form, up to modern and post-modern examples, the formal emphasis on the act of storytelling gradually loses

11. For a short introduction to the subject see: André BORONAD, “Genèse et esthétique de la nouvelle”, in: *Revue de littérature comparée*, 1976, 4, 402-420; Madeleine JEAY, “Esthétique de la nouvelle et principe de la mise en recueil au Moyen Âge et au XVI^e siècle”, in: Vincent ENGEL & Michel GUISSARD (eds.), *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours. Actes du colloque de Metz, Juin 1996*, Ottignies-Louvain-la-Neuve, Quorum, 1997, vol. I, 63-76; Marie-Louise OLLIER, “Le recueil comme forme. A propos des ‘lais’ de Marie de France”, in: Michelangelo PICONE, Giuseppe DI STEFANO & Pamela D. STEWART (eds.), *La Nouvelle. Formation, codification et rayonnement d’un genre médiéval. Actes du colloque international de Montréal. McGill University, 14-16 octobre 1982*, Montréal, Plato Academic Press, 1983, 64-79; Michelangelo PICONE, *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del Decameron*, Ravenna, Longo, 2008; Giuseppina BALDISSONE, *Le Voci della novella. Storia di una scrittura da ascolto*, Firenze, Olschki, 1992.

importance, at least in its original configuration which is considered out-dated in the context of a literature that is more and more elliptical and implicit. This does not mean that the unifying elements connected to the performance of storytelling disappear entirely, but they are more frequently limited to paratextual elements than expressed within the texts. In other words, they have been absorbed as constitutive elements both by the author and the reader.

In brief: the performative component of the short story collection is explicit from late medieval collections onwards, where a character, or the text itself, meta-narratively declares the single narrative act and its macrotextual contextualization. The presence of macrotextual narrative performance is no longer made explicit in contemporary literature, given the decline of the orality which traditionally characterised the short story collection, and almost disappears from the late 19th-century onwards. In other words, performance is historically involved in the definition of the identity of the short story collection in its single components as well as in its overall structure, in spite of the fact that it is no longer explicitly marked in the texts.

2.2. The Identity of the Text

Although the specific meaning the single short story acquires within the framework of a collection depends on the collection itself, the existence of the short story in itself does not depend on the collection. On the contrary, the existence of the collection depends on the texts and the occurrence or the absence of each text changes the appearance and meaning of the whole. Moreover, since the collection derives from the network, rather than the sum, of the narrative features of the single stories, its identity is dynamic rather than static.

What the texts develop through their interaction becomes the new context in which they achieve an integrated meaning, which diverges from their initial meaning. The single text could go back to its initial meaning only by denying the existence of the collection. This does not necessarily imply a contradiction between the different states (inside/outside) but a differentiation or an evolution. Moreover, it shows that the meaning of the single text can change, for, from a deconstructionist perspective, the single texts are contextualized identities within the context of the collection.

As the texts are contextualized identities, one can observe that when a short story is put into a collection it fulfills the two fundamental requirements of performativity stated by Derrida: iterability and difference.¹² A short story is iterable, both within and outside of the collection. And while the story can still be identified, its meaning is changed by virtue of the context. Possible formal changes the author makes to make the original story more suitable to the macrotextual environment underscore this process. This performative character is not limited to a change of place from within to outside of the collection, since the text can also be given different positions even within the collection.

12. Jacques DERRIDA, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967 and Jacques DERRIDA, "Signature, Evenement, Contexte", in: Jacques DERRIDA, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, 365-369.

While the performative character of short stories included in a collection is thus made clear, it is important to point out that also the interaction between a single text and its context can be described in terms of performativity. Indeed, when a group of short stories becomes a collection it generates a kind of social context, namely an interlinked network of dynamic identities mutually determining each other as they determine the common context. In this sense text collections are social entities and therefore have a social identity.

Following Judith Butler's theory on identity, each social identity follows the internal codes of a social context, which performatively constrains the single individuality it includes. In the same way each short story follows the internal codes of the collection it belongs to, which performatively constrain the individuality of the single story.¹³ Furthermore, since the identity of the text differs according to its context, the identity of the single text in itself is a potential network of various identities, comparable to the "I roles" defined by Goffman.¹⁴ The different places where a short story can be published or the different positions it can assume within a sequence define the kind of roles the text can play and its behaviour as a short story. Therefore, where a short story is placed determines the role it is expected to perform and the constraints of those roles.

In this sense, one can consider the short story as a performative utterance that, because it is iterable, in a Derridean sense, cannot be tied to a single context. This implies that there cannot be only one context or no context for a short story that becomes part of a collection, and that each text in a collection is always contextualized and can be continually re-contextualized. But, as stated above, the collection represents a specific and peculiarly formalized context, a form of interactional networking, in which one must distinguish between what the text does – how it performs its identity – and what is done to the text – how the text is performed by the context.

2.3. The Non-Narrative Pathway of the Short Story Collection

When comparing the short story collection with the novel, it can be noted how the single short stories within a collection are asked to do something different than the chapters of a novel. Indeed, the chapters are part of one narrative, and the author leads the reader towards the end of the book as through a *continuum*. In a short story collection, to the contrary, the pathway the reader follows is based on independent fragments whose interconnections, while linked to textual elements, are activated within the context of the collection but outside of the individual texts. Due to the macrotextual nature of the collection, this mechanism has specific implications for the collection of narrative texts.

According to the description of the short story as narrative act that does not give the whole to the reader but focuses on fragments and details, as opposed to the novel's traditional claim to full representation, the short narrative text differs from the novel in what it does not say. The act of storytelling is thus developed against

13. Judith BUTLER, *Bodies that Matter. On the Discursive Limit of 'Sex'*, New York, Routledge, 1993.

14. Erving GOFFMAN, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Garden City, Doubleday, 1959 and *Frame Analysis*, Garden City, Doubleday, 1974.

the background of elliptical information the reader is asked to fill in.¹⁵ For example, if short story (b) of collection (Y) fills in what remains untold in short story (a) of the same collection, they can be considered chapters of a new story (a+b) and no longer as totally independent items. It is possible for a short story collection to contain such sequences, but only when a single sequence does not cover the whole collection; in that case the collection becomes a novel.

Since it is not in itself a narrative text but a composite narrative form constituted by narrative texts, the short story collection does not explicitly put forward its message, but it discloses a pathway. While this pathway is not itself a proper narrative, in the sense of a single short story or a novel, it unfolds through the interaction between the short stories, thus bringing to the surface what remains untold in the individual stories.

At the same time the short story collection is a potentially metamorphic form because in different editions of a collection authors can change not only the components of the macrotext but also their sequence. In this respect, it is noteworthy that while in a novel or in a single short story a redefinition of the narrative sequence changes the plot but not the story, in the macrotext each alteration of the sequence modifies the structure of the book, and the structure affects the function and meaning of each text within the whole, or, in other words affects the performative features of the texts described earlier.

Hence, if the short story collection enacts stories and reaches its goal through the act of storytelling – without actually telling a story – and if the untold emerges through processes of floating interaction between stories, i.e. processes of performed identities, the short story collection reveals its performative dimension in another way as well. In fact, the collection of short stories stages the process of being of the short stories and of the collection and it reveals the gap between what is present (the short stories) and the activity that makes visible what is present (the collection). To use the words of Aldo Tassi: “To be, whether on stage or in nature, is to be constituted by a process which is bringing something forth. Onstage the process is called performance.”¹⁶

According to Tassi, a narration does not enact what it describes because the reader is “required to constitute this presence out of the words”. Drama, on the contrary, performs or enacts what it represents and “The words in theatre reach us from the ground of what we see. They issue from a presence that has already been constituted as being present to consciousness.” These remarks cannot completely be applied to the form of the short story collection.¹⁷ Indeed, as theatre does not refer to the performance of being but enacts it, the collection does not refer to the performance of being of the collected short stories but stages and performs it.

In fact, the pathway of the short story collection emerges from narrative acts already present to the reader (the single stories). The reader is not required to,

15. See Charles E. MAY, “Why Short Stories are Essential and Why They are Seldom Read”, 14-24 [incomplete].

16. Aldo TASSI, “Philosophy and Theatre: An Essay on Catharsis and Contemplation”, in: *International Philosophical Quarterly*, 1995, 35, 4, 140, 469-481; and later “Philosophy and Theatre”, in: *International Philosophical Quarterly*, 1998, 38, 1, 149, 43-54.

17. *Ibid.*, 47.

as Tassi would put it, constitute an additional ‘presence’ on the level of the collection, since this constitutes no separate narrative act but only the constitution of a conceptual system. Moreover, if historically the short story collection staged the performance of the storyteller until the 19th century, in modern short story collections, the reader does not need to be told how to contribute to the performance of the collection, because he has already internalized this perspective. Indeed, what is acquired, on the level of the consciousness of the reader, is that the short stories of a collection bring to the surface something hidden behind them, something one can describe in terms of absence, as stated above. The performance of the short stories in the collection makes visible something invisible, “namely the *movement behind* the signification which is the *condition* for signification (*différance*). Seen in this way, it becomes clear that performance [...] in making perceptible the very force that enables signification, does not *re-present* but *presents*, that it reveals a process constantly coming into being”, as Féral suggests.¹⁸ In other words, what emerges is not a representation, but something that unfolds progressively. The short story collection, as performed both by the single texts and by the collection as a whole, constitutes a performance revealing something that lies beyond the act of telling a story and of representing the world in a narrative form.

Moreover, this performative act is specific for the short story collection and does not hold in a similar way for the novel or short story, even though they all involve acts of storytelling. For, as I have argued before, the collection does not tell a story and is thus not a narrative act proper, but derives from the interaction of several, independent narrative acts. Hence, the collection is distinct from other kinds of narrative and is defined by its performative dimension (and not by the characterization of the narrative of its single components), which identifies a unique kind of narrativity.

2.4. The Role of the Reader

Even though the responsibility for both the assembling of the texts in a larger whole of the collection and the constitution of the collection’s meaning falls under the intellectual responsibility of the author – or in some cases, of an editor –, the reader is given a responsibility which is specific for this literary form: the reader is asked to, as it were, ‘perform’ the short story collection, to identify in the narrative macrotext the non-narrative pathway the author has determined.

In order to identify the specific role of the reader with regard to the short story collection, I will compare, following Peter Kivy, the reception of narratives from different media. Kivy states, for instance, that the listener of a radio drama is asked to do more than the spectator of a film because he has to construct the visual part absent in the radio drama. In a similar way, a reader is required to be an even more active participant in the artistic experience, since he or she is expected to provide, by a mental effort, what cannot be seen or heard. For this reason, Kivy suggests the “hypothesis of silent fiction-reading as a performing art”.¹⁹ If the

18. Alice LAGAAY, *Metaphysics of Performance. Performance, Performativity and the Relation Between Theatre and Philosophy*, Berlin, Logos Verlag, 2001, 42; Lagaay refers to Josette FÉRAL, “Performance and Theatricality. The Subject Demystified”, in: *Modern Drama*, 1982, 25, 170-181.

19. Peter KIVY, *The Performance of reading. An Essay in the Philosophy of Literature*, Malden-Oxford-Carlton, Blackwell Publishing, 2006.

silent reading of literary fiction in general requires this effort, in the case of a short story collection, the creation of the artistic object requires not only a completion of the stories but also a construction of the meaning of the collection. This means that the reader must first go through the narrative representation of several subjects and then connect them in a non-narrative presentation of a concept. Therefore it requests an additional effort from the reader, not required by other narrative forms, which implies a greater conceptual involvement.²⁰

Since the reader is always asked to play an active role in the interpretation of a collection, the reader has learned to find or to construct an overall meaning for each macrotext he or she is faced with. In this perspective, it becomes impossible to talk about ‘merely’ miscellaneous collections or about collections with no meaning. Even if this meaning is not necessarily an authorial one, it is inevitably construed in the process of reception. This means that each collection works as a text with a specific identity, even if only a minimal or limited one: for instance in the form of a chronological evolution within the short story production of a given author. In principle, this identity does not have to exist for the author but is given by the reader, who is by nature compelled to find wholeness or coherence in fragmentary discourse. It is highly likely, therefore, that no one can read consecutive stories in a book without even a superficial effort to connect them.

Hence author and reader consider the book of short stories from two opposite and irreconcilable sides, and *per absurdum*, one can say that there can be a short story collection if and where the reader identifies it, but that this can imply a complete or almost complete substitution of the role of the author as writer and assembler by the role of the reader as performer.

Mara SANTI

University of Ghent
mara.santi@ugent.be

20. For a reader-oriented study of the collection of short stories see René AUDET, *Des Textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Nota bene, 2000.